

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny

Jakub Orzeszek

Różnicowanie Schulza. Pierwsze i drugie ciało pisarza

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dra hab. Stanisława Rośka

Gdańsk 2022

Spis treści

Ciała Schulza 5

Ciało / części ciała / wydzieliny. Indeks do *Sklepów cynamonowych* 23

Wszystkie twarze Adeli 50

Schulz jako pornograf. Spojrzenia/spekulacje 83

Płeć i słowa. Różnicowanie Schulza 118

Matkocholia 143

Śmierć (3). Antyhasło do *Słownika schulzowskiego* 195

Projekt książki umarłych 228

Schulz i żałoba. O drugim ciele pisarza 240

Negatywna historia literatury 268

Bibliografia 291

Summary 311

Ciała Schulza

Pierwsze ciało pisarza

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

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

Czy podobny „dziennik ciała” mógł prowadzić Schulz? Edmund Löwenthal – szkolny kolega jego siostrzeńca Zygmunta – w dwóch listach do Jerzego Ficowskiego twierdził, że jeszcze na długo przed wydaniem *Sklepów cynamonowych* Schulz rzeczywiście pisał „dzienniki” lub „pamiętniki”. Obaj chłopcy – wtedy gimnazjaliści – czytali je w tajemnicy przed autorem, licząc, że znajdą treści pokrewne *Xiędze bałwochwalczej*, nad którą w tamtych latach intensywnie pracował.

Wydaje się jednak, że przeznaczenie tych zeszytów było inne. Choć nie sposób określić ich dokładnej zawartości, raczej nie były pisaniem o sobie w rodzaju *Kronosa*. Löwenthal stresz-

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

² Ibidem, s. 237 (1959)

³ Ibidem, s. 333 (1965).

cza lapidarnie: „Pamiętam jedynie, że było dużo niezrozumiałych słów i symboli”⁴. Bardziej prawdopodobne więc, że stanowiły przestrzeń intelektualnego dojrzewania młodego artysty. Może krystalizowały się w nich koncepcje estetyczne, fragmenty opowiadań czy próby eseistyczne, a między nimi znajdowały się notatki z bieżących lektur. Bliżej niż do dzienników ciała było im zapewne do tradycji „ćwiczenia myśli”, którą Foucault nazwał dość górnolotnie „sztuką samego siebie” („zbudowanie siebie jako podmiotu racjonalnego działania w oparciu o przyswojenie, ujednoczenie i upodmiotowienie tego-co-już-powiedziane”⁵).

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

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

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

⁴ List Edmunda Löwenthala (Lewandowskiego) do Jerzego Ficowskiego z kwietnia 1981 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2022 (w druku).

⁵ M. Foucault, *Sobapisanie*, przeł. M. P. Markowski, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 319.

⁶ Albo trzy osobne słowa: „sadyzm”, „onanizm”, „masochizm”. W liście do Ficowskiego nie zostało to dopowiedziane.

⁷ Zob. M. Kitowska-Łysiak, *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2, s. 63–78.

⁸ Taką opowieść stworzył Jerzy Ficowski w *Regionach wielkiej herezji*. Dziś wiemy, że Schulz na pewno pisał i publikował już na początku lat dwudziestych, czego dowodem *Undula* z 1922 roku.

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

Józef Olejniczak nie ma wątpliwości. Zachowane listy Schulza nazywa zdecydowanie – „tekstami udręki”. Szukając w nich fragmentów dotyczących procesu twórczego, autor *Powrotów w śmierć* zauważa: „Schulz niemal zawsze podkreśla w nich ogromny, cielesny chciałoby się rzec, wysiłek związany z czynnością pisania oraz niezadowolenie [...] z własnych «gotowych» tekstów. Sprawia to wrażenie, że wszystko, co jest tu z pisaniem i tekstem związane, jest źródłem psychicznej depresji oraz somatycznego cierpienia”¹⁰. Trudno się nie zgodzić. Zebrane przez Olejniczaka cytaty układają się w poruszające świadectwo rezygnacji, słabnięcia woli i wiary Schulza – nawet nie tyle we własne możliwości twórcze, ile egzystencjalne. Znamienny jest list do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 roku, w którym Schulz w sposób humorystyczny, posługując się quasi-medyczną metaforą choroby, somatyzuje swoje odczucie czasu: „Pański przewód pokarmowy przepuszcza zbyt łatwo czas, niezdolny jest go zatrzymać w sobie – mój odznacza się paradoksalną wybrednością, opanowany jest przez *idée fixe* dziewiczości czasu”. I zaraz deklaruje: „Nie znoszę rywali do czasu. Obrzydzają mi oni ten skrawek, którego się dotknęli. Nie umiem się dzielić czasem, nie umiem się żywić resztkami po kimś. [...] Gdy mam na następny dzień przygotować lekcję, zakupić w składzie drzewa materiały – już całe popołudnie i wieczór są dla mnie stracone [...]. Wszystko – lub nic – jest moją parolą. A ponieważ każdy dzień szkolny jest w ten sposób sprofanowany [...] nie piszę”¹¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Drugie ciało pisarza

Jedno z najbardziej intensywnych wyobrażeń cielesności, jakie znam, pochodzi z młodzieńczego opowiadania Schulza *Undula*. Jest to zarazem niezwykle, niepokojące wyobrazenie porodu jako aktu potwornego, porównywalne może do *Głowy do wycierania* Davida Lyncha, *Obcego* Ridleya Scotta czy *Trąb jerychońskich* Unicy Zürn.

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

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

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

Pęcherz nadęty bólem. Może gdyby Deleuze i Guattari znali to opowiadanie, sięgnęliby po nie, by zilustrować swój – nie zawsze łatwy – wywód o Ciele bez Organów? Czy bowiem nie zostało tu zrealizowane doskonałe CbO masochisty, które obok ciała narkomana i ciała schizola zajmowało ich najbardziej? Zbieżność myśli i obrazowania między dwoma tekstami jest

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

zadziwiająca, choć przecież nie ma mowy o żadnych inspiracjach²⁰. „CbO sporządzone jest w taki sposób – pisali – że zajmować, zaludniać je mogą wyłącznie intensywności [...]. Dlatego z CbO obchodzimy się jak z zapłodnionym jajem, przed rozwinięciem się z niego organizmu i wykształceniem się w nim organów, przed jego uwarstwieniem”²¹. Ciało, które jest samą intensywnością, nie może być zorganizowane ani zhierarchizowane. „Jest intensywną materią, nieuformowaną, nieuwarstwioną, intensywną matrycą, o intensywności = 0, w tym zerze jednak nie ma nic negatywnego, nie istnieją bowiem intensywności negatywne ani pozytywne”²².

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

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

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

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

²² Ibidem, s. 184.

²³ Ibidem, s. 182.

²⁴ Ibidem, s. 185.

²⁵ Ibidem, s. 191.

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

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

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

Co prawda o cierpieniu „istot amorfnych” naucza Jakub w *Traktacie o manekinach*, lecz nawet najbardziej zaawansowany przykład tej „deklasacji” ciała – by trzymać się Bataille’owskiego słownika³⁰ – ów brat Jakuba, który „na skutek długiej i nieuleczalnej choroby

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

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

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

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

zamienił się stopniowo w zwój kiszek gumowych”³¹, został tu złagodzony Schulzowską ironią, której w noweli Marcellego Werona próżno szukać. Podobnie jest z ojcem, który staje się kondorem, karaluchem, „członkonogiem”, lecz nie bolesną, niewyrodzoną, płaczącą miazgą. Ciało u Schulza jednak nie zawsze jest źródłem udręki. To też ciało zamaskowane. W jednym z najważniejszych tekstów autotematycznych – w quasi-liście do Witkacego z 1935 roku – Schulz broni się przed patetyczną lekturą *Sklepów cynamonowych*: „W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty [...] Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmierniej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”³².

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

Spojrzenie Schulza na ciało i cielesność nie ma w sobie nic z gnostyckiego upodrzednienia materii³⁴. Raczej przywodzi na myśl dysydencki, antyakademicki potencjał niskiego materializmu: „Niski materializm (którego bezformie [*informe*] jest najbardziej konkretnym przejawem) ma za zadanie deklas(yfik)ację, to znaczy równoczesne zniżenie w dół i uwolnienie ze

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

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

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

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

wszystkich ontologicznych więzi, z wszelkiego «powinno być» (*devoir-être*) – z wszelkich modelowych ról”³⁵. Z kolei radykalna otwartość, ontologiczna nieokreśloność i płynność materii, a także obecny w prozie Schulza imperatyw empatyczny i inkluzywny – „miękki humanizm”, szczególna etyka słabości, którą przepełniona jest jego twórczość – zachęcają dzisiaj, by czytać *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* w horyzoncie nowych materializmów feministycznych³⁶.

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

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

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

Dotykające się ciała

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

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

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

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

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

³⁹ B. Schulz, *Sierpień*, s. 12.

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Ibidem, s. 18.

⁴⁴ S. Rosiek, *Bio/biblio-graficznie*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 176.

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

- KAJOT Dr** — Ścisłe tajne w druku
- KARCZEWSKI J.** — Rok przestępcy *1.—
Rzecz dzieje się w państwie urojonym, które autor nazwał Platanią. Fabuła zawiera mnóstwo interesujących i z tempem tworzonych sytuacji. „7 dni”
- KEDZIORA J.** — Marcyna. 2 tomy 14.—
Książka wysokiej wartości. Ale nie tylko artyzm przemawia na jej korzyść: jest to wizerunek prawdziwej wsi polskiej. „Dziennik Wileński”
- KOBYLIŃSKA E.** — Niespodzianki małżeństwa 5.—
W powieści Kobylńskiej słowo Bóg jest akcentem mocnym. I stąd — druga, wtórna rzecz o promieniu powieści Kobylńskiej. To fanatyczna, jakże wspaniała i miła sercu — miłość do opuszczonego dziecka. „Pion”
- KONCZYŃSKI T.** — Kobieta z innej planety 7.—
Powieść niemal wyłącznie wysnuta z wyobraźni, której za pożywkę służą mediumizm i ostatnie zdobycze naukowe z dziedziny światła. Podstawową dla powieści hipotezą jest możliwość wyjaśnienia dziewiczego macierzyństwa. „Poradnik Biblioteczny”
- KOWALSCY A. i J.** — Złota kula *0.80
Prozie polskiej współczesnej przybiera nowa pozycja, nowy świeży talent. Talent ów wypowiada się dojrzałą, powiedziec by można rafinowaną techniką.
J. Kaden-Bandrowski
- KRAHELSKA H.** — Polski strąk. Wyd. II po konf. 5.—
Powieść Haliny Kraheleskiej została bezpośrednio z życia wzięta. Jest to prawdziwy i cenny dokument naszych czasów. „Epoka”
- KRETOWICZ** — O czym szumi Dewajtis opr. półskór. 2.50
Książka, która uznana została za najpoczytniejszą w konkursie ogłoszonym przez „Rój”
Tendencja powieści — ścielić w duszach Polaków i Litwinów drogę unii obrazami przeszłości.
„Przegląd Oświatowy”
- KRZEWIŃSKI J.** — Baletnica opr. półskór. *2.50
- Jadźka dryndziarka** *1.—
- Szampańskie życie** opr. skórz. *3.—
- Ullice i zaułki** *1.—
Dobra lektura beletrystyczna napisana zgrabnie i zajmująco. „Jutro Pracy”



PISARZE POLSCY, KTÓRYCH PIERWSZE UTWORY POWIEŚCIOWE UKAZAŁY SIĘ NAKŁADEM „ROJU”



J. ANDRZEJEWSKI



M. RUTH BUCZKOWSKI



P. GOJAWCZYŃSKA



W. GOMBROWICZ



M. LESZCZYŃSKA - MITTELSTAEDT



T. PARNICKI



S. PIASECKI



Z. ROŚCISZEWSKI



A. RUDNICKI



CZ. STRASZEWICZ



B. SCHULZ



E. SZEMPLIŃSKA - SOBOLEWSKA



M. UKNIEWSKA



ST. COLONNA - WALEWSKI



R. TUŻOWSKI



A. WAŻYK

„Pisarze polscy, których pierwsze utwory powieściowe ukazały się nakładem «Roju». Rozkład z Katalogu Towarzystwa Wydawniczego „Rój”, Warszawa 1938.

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

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

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

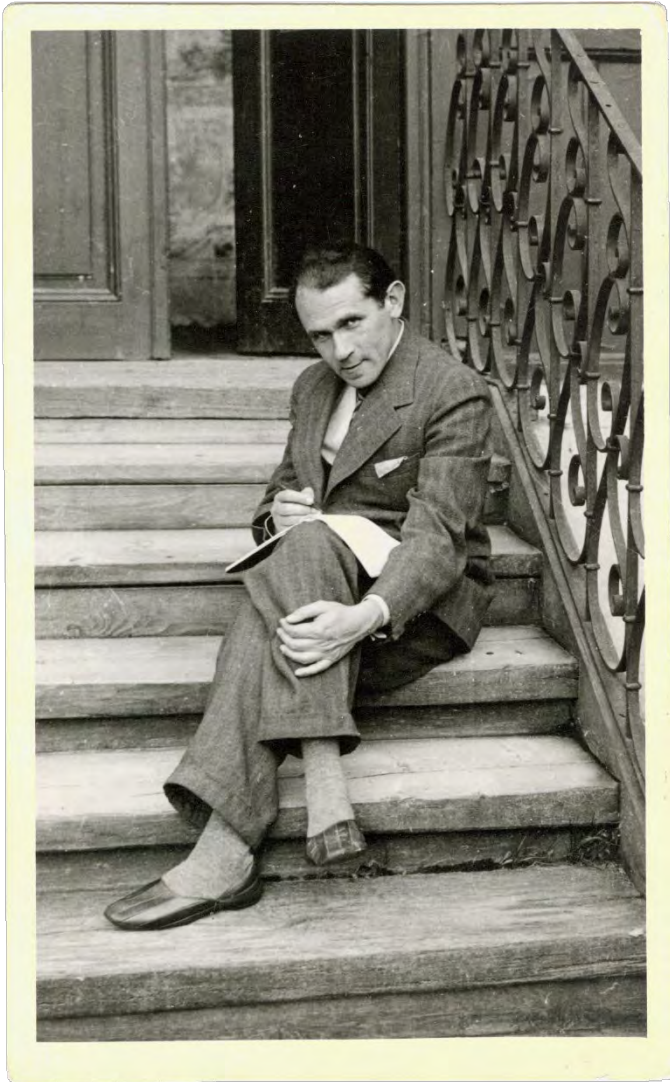
⁴⁶ J.-L. Nancy, F. Ferrari, *Ikonografia autora*, s. 28.

⁴⁷ B. Schulz, *Manekiny*, s. 32.

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



Bruno Schulz i dwie niezidentyfikowane kobiety w pracowni artysty, fotografia z lat trzydziestych XX wieku. Własność prywatna.



Bruno Schulz na schodach ogrodowych w swoim domu przy ulicy Floriańskiej 10, fotografia z lat trzydziestych XX wieku. Własność prywatna.



Bruno Schulz, fotografia z około 1928 roku. Własność prywatna.

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

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

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

A może dlatego, że znowu zwątpiłem w istnienie „pierwszego ciała” Schulza, jak bohater *Mdłości*, który – jak ja – na dłuższy czas podporządkował swoje życie pisaniu o innym autorze. Od dawna mam w pamięci pewien fragment z książki Sartre’a. Roquentin notuje na mar-

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

⁵⁰ J.-L. Nancy, F. Ferrari, *Ikografia autora*, s. 8.

ginesie swojej rozprawy o markizie de Rollebon: „Jeszcze przed chwilą był tutaj, we mnie, spokojny i ciepły, i od czasu do czasu czułem, jak się porusza. Był dla mnie żywy, bardziej żywy niż Samouk czy właścicielka baru Pod Kolejjarzem. Miał niewątpliwie swoje kaprysy, przez wiele dni potrafił się nie pokazywać; ale często w tajemniczą pogodę, jak kapucyn z barometru wysadzał nos na zewnątrz, dostrzegałem jego bladawe oblicze i niebieskie policzki. Nawet gdy się nie pokazywał, istniał jako ciężar na sercu [...] Obecnie nie było już nic. Nie więcej niż wspomnienie świeżego połysku na tych śladach suchego atramentu. To moja wina: powiedziałem jedyne słowa, jakich nie należało powiedzieć – powiedziałem, że przeszłość nie istnieje. I natychmiast, bezszelestnie, pan de Rollebon powrócił do swojej nicości”⁵¹.

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

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

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

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

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

⁵³ (kw), [1898–1902], w: *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, red. S. Rosiek i inni, dostępny online: <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/1898-1902> (dostęp: 17.06.2022).

⁵⁴ (kw), 3 września 1924, środa, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/3-wrzesnia-1924>.

Wojennych z Galicji i Bukowiny”⁵⁵, a w roku 1936 w Gdyni – w zgoła innych okolicznościach – „Bruno Schulz wsiada na Dworcu Morskim na pokład statku «Kościeszko»”⁵⁶, zaś dwa lata później w Paryżu – w Café de Versailles – „Bruno Schulz spotyka się z Siegfriedem Kracauerem”⁵⁷.

Widzimy je również w jego niekonsekwencjach. Dlaczego w latach 1937–1938 Schulz praktycznie nie korzystał z urlopów zdrowotnych z pracy⁵⁸, skoro w jego listach do Romany Halpern z tego okresu roi się od dolegliwości i chorób? Czy obawiał się, że na skutek nadliczbowych nieobecności zostanie zwolniony („Staram się nie dać moim władzom pretekstu do oddalenia mnie”⁵⁹)? A może – zupełnie inaczej – ta osobliwa litania ciała była częścią gry uwodzenia? Trudno nie dostrzec, że w listach między Schulzem i Halpern granica poufałości zostaje niejednokrotnie przekroczona. Pierwsze ciało pisarza ma swoje zdarzenia, o których niekoniecznie chce otwarcie mówić.

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

Pierwsze i drugie ciało pisarza jednak nie istnieją rozdzielnie. Nie są swoimi przeciwieństwami. Nie są też sobie w pełni tożsame. Jedno nie próbuje kanibalistycznie pożreć drugiego. Trzeba je raczej widzieć jako dwa ciała zawsze skierowane ku sobie, dotykające się, ocierające się o siebie, różnicujące – „nie doznają one wszak przeistoczenia, lecz dotykają się i w ten

⁵⁵ (js), 27 stycznia 1915, środa, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/27-stycznia-1915>.

⁵⁶ (mo), 23 sierpnia 1936, niedziela, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/23-sierpnia-1936>.

⁵⁷ (sr), 13 sierpnia 1938, sobota, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/13-sierpnia-1938>.

⁵⁸ Oprócz stycznia 1937 roku, kiedy Schulz choruje przez dwa tygodnie – i rzeczywiście otrzymuje zwolnienie lekarskie z pracy. Zbiega się to w czasie z próbą samobójczą Józefiny Szelińskiej i z podpisaniem przez niego umowy wydawniczej na *Sanatorium pod Klepsydrą*.

⁵⁹ List Brunona Schulza do Romany Halpern z 31 marca 1938 roku, w: KL, s. 172.

⁶⁰ A także w dziełach innych twórców, którzy w XX i XXI wieku starają się pośmiertne ciało pisarza – ofiary Holokaustu – na nowo uobecnić. To także drugie ciało Schulza, choć innego rodzaju. To stwarzane przez niego samego jest „literackie” lub „artystyczne”. To natomiast, które powstaje po jego śmierci – „żałobne”. Por. mój szkic *Schulz i żałoba. O drugim ciele pisarza*.

sposób – odnawiając w nieskończoność własne przestrzennienie – pozostają w oddaleniu, kierując się jedno ku drugiemu, jedno w drugie”⁶¹.

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

⁶¹ J.-L. Nancy, *Corpus*, s. 20

Ciało / części ciała / wydzieliny. Indeks do *Sklepów cynamonowych*¹

barki

30 „grube jego chłopskie bary”, „Na tych barach ogrodu” 73 „Widziałem jego grube bary w brudnej koszuli”, „Przyczajony jak do skoku, siedział tak – z barami jakby wielkim ciężarem zgarbionymi” 111 „towaru, który w skrzyniach i pakach wraz z rannym chłodem wnosili na niedźwiedzich barach stękający, brodaci tragarze w oparach świeżości jesiennej i wódki” 115 Jakub „podsował się pod ogromne postawy sukna i unosił je na zgarbionych barach”

białkowe połączenia zob. zagęszczenia substancji

biodro

39 „jęk tytana ze złamanym biodrem” 52 „panienki dawały się oglądać, kręcąc się w biodrach” 61 „podeszła [Adela] do ojca i z rękoma na biodrach, przybierając pozór podkreślonej stanowczości, zażądała bardzo dobitnie...”

bok

50 „dwie duże ryby leżące bok przy boku”

broda

41 „ukazywała się twarz brodatego Demiurga w oknie sypialni” 61 „Broda jego zjeżyła się dziwnie” 68 „małą mordkę [Nemroda] z kroplą mleka na brodzie” 83 „mały [Arendt], z piękną brodą” 92 „Chciałoby się go ująć pod miękko zarysowaną brodę” 111 „brodaci tragarze w oparach świeżości jesiennej i wódki” 117 „Byli to mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namaszczenia panowie, gładzący długie, pielęgnowane brody”

brodawki

61 Jakuba „wiechcie i pędzle włosów strzelające z brodawek, z pieprzów” 68 „łapki [Nemroda] delikatne i niewinne, z wzruszającą, różową brodaweczką z tyłu nad stopami przednich

¹ Do wydania: B. Schulz, *Dziela zebrane*, tom 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019.

nóg” 78 „Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosiem, sterczącym nieregularnie wiehciecami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek od nosa” 93 „w pikantnych stygmatach pieprzyków”

bronchia

31 „wrzask straszliwy ze wszystkich bronchii”

brwi

78 „sivym włosiem, sterczącym nieregularnie wiehciecami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek od nosa” 108 „Teodor, nasłuchując proroctw strychowych, stroił śmieszne grymasy, podnosił wysoko brwi i śmiał się do siebie”

brzuch

44 „paść brzuchem na łóżko i wić się w konwulsjach śmiechu” 45 „[piskłeta,] te niedołęzne brzuchy” 50 „na futrzanym brzuchu ciemności” 88 „ujrzałem na jego brzuchu okrągłą czarną ranę” 102 „[karakony] brzuchem do góry leżące i najeżone nogami” 104 „Wielki bohomasz, wymalowany na jego [pieca] pękatym brzuchu, wykrzywił się kolorowym grymasem i fantastycznie wzdętymi policzkami”

ciało

34 „na dziecięcym i pulchnym ciele” 35 „delikatne ciała ludzkie” 42 „Wyzbyty jakby zupełnie cielesnych potrzeb”, „to trochę cielesnej powłoki” 44 „ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu” 45 „o wątlým, nagim ciele” 46 „Ta sama materia ciała” 52 „dziewczęta pozwalały zapalonemu badaczowi studiować strukturę swych szczupłych i tandetnych ciałek” 62 „o tych nieporozumieniach ucieleśnionych” 64 „bujająca rzadka tkanka, astralne ciasto, na pograniczu ciała i ducha” 65 „W ściany ich mieszkań były wprawione, wmurowane ciała” 69 „wesołość rozpierająca ciało”, „Jego ciało poznaje sytuacje, wrażenia i przedmioty”, „w głęboką pamięć ciała” 73 „Ciało jego dyszało z napięcia” 75 „Walczył we śnie z tą pościelą, jak pływak z wodą, ugniatał ją i mięsił ciałem” 76 „Pan Karol wyziewał ze swego ciała, z głębi jam cielesnych, resztki dnia wczorajszego”, „Jego trzydziestokilkoletnie ciało zaczynało skłaniać się do korpulencji”, „z głębi jego ciała” 86 „wielocłonkowego ciała [powozu]” 88 „kierować jazdą przy pomocy lekkich zwrotów ciała” 93 subiektki „przepuszczały z góry na dół po smukłym ciele wężową grę członków” 98 „ludzie wydają się niekiedy dreszczem na jej go-



Szkic klęczącej postaci męskiej, około 1936, ołówek, 15×18 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

rażającym ciele” 115 „Wpierał się całym ciałem w potężne bale wełny” 119 „pałkowata ta część ciała nie nosiła żadnych znamion duszy”

ciasto astralne zob. zagęszczenia substancji

ciasto białawe zob. zagęszczenia substancji

ciemie

75 „wbity ciemieniem w puszysty miąższ pościeli”

członki

69 „ruchy własnych członków” 93 „[subiektki] przepuszczały z góry na dół po smukłym ciele wężową grę członków”

czoło

56 „przykładał dwa palce do czoła” 73 „Wiecheć brudnych kłaków wicherzył się nad czołem wysokim i wypukłym, jak buła kamienna, utoczona przez rzekę”, „czoło to było skrzycone w głębokie bruzdy” 111 „dosięgał ich ten trąd [zmierzchu] i wysypywał się ciemną wysypką na czole”

dekolt

51 „odsłaniały [Polda i Paulina] płonące dekolty” 93 „[subiekt] w jedwabnej piżamie, odsłaniającej kobiecego dekolt”

dłonie

34 „w bladych, emaliowanych błękitnie dłoniach” 35 „tasując [...] wprawnymi dłońmi fotografie, pokazywał wizerunki nagich kobiet i chłopców w dziwnych pozycjach” 39 „wsparłszy potężne dłonie na karniszu firanek” 46 „długie, chude dłonie ojca z wypukłymi paznokciami” 53 „dłoń jego wyluskiwała białą łydkę Pauliny z uwięzi pończoszki”, „Polda i Paulina klasnęły radośnie w dłonie” 93 „oliwkowej dłoni”

dziaśła

28 „podciągnięta górna warga odsłaniała im dziaśła i zęby” 31 „wilgotne dziaśła”



Studium trzech dłoni, około 1933, ołówek,
17×21 cm. W zbiorach Muzeum Literatury
w Warszawie.

dziób

45 „o ogromnych fantastycznych dziobach, które natychmiast po urodzeniu rozdzierały się szeroko” 51 „Krzywe szczęki nożyc otwierały się ze skrzypieniem, jak dzioby” 99 „na nagim potężnym dziobie” 119 „Niektóre latały na wznak, miały ciężkie, niezgrabne dzioby, podobne do kłódek i zamków, obciążone kolorowymi naroślami”

ektoplazma somnambulików zob. zagęszczenia substancji

emanacja kataleptyczna zob. zagęszczenia substancji

fekalia

40 „wylewał potężnym chlustem w okno zawartość nocnika w noc” 47 „nad kupami kału, zalegającego podłogi, stoły i meble”

fluid zob. zagęszczenia substancji

futro

28 „jak futra szlachetnych lisic” 48 „puszyste futro długich nocy zimowych” 50 „na futrzanym brzuchu ciemności” 78 „futrzone krawędzie zmierzchów” 84 „niedźwiedzie futro krzaków”, „futrzone, węszące zwierzątka” 105 „Matka z Adelą zaczęły pakować pościel, futra i kosztowności” 106 „Okutani w wielkie niedźwiedzie futra”, „Ich futra, nasiąkłe wiatrem, pachniały teraz powietrzem” 117 „grupy Żydów w kolorowych chałatach, w wielkich futrzanych kołpakach”

garb

30 „kożuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem” 45 „w tych jaszczurach o wątłym, nagim ciele garbusów” 109 „miesiąc garbusek” 119 „Inne [ptaki] przypominały garbate, łyse, zdechłe wielbłądy”

gardło

43 „w gardzieli komina” 45 „sycząc żarłocznie czeluściami gardła”, „kwacząc bezgłośnie z niemych gardzieli” 50 „w gardzieli komina” 115 „melodię refrenu, śpiewaną przez wszystkie gardła”



Zgeometryzowany szkic głowy (autoportret) oraz postać stojącego mężczyzny, przed 1933, ołówek, 20,5×19,5 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

gardziel zob. gardło

gęba

103 wiadra, beczki „mełły nieudolnie w drewnianych gębach bełkot kłatw i obelg”

głowa

30 „Wielka jej głowa” 34 „z głową nazbyt rozkwitłą”, „na wysokości głowy, łysej jak kula bilardowa” 38 „z ogromnym cieniem od głowy na ścianie”, „Chwilami wynurzał głowę z tych rachunków” 40 „nad pochyloną siwą głową mego ojca” 45 „ślepe, bielmem zarosłe głowy” 50 „Z głowami na obrusie stołu [...] zasypialiśmy”, „dwie duże ryby leżące [...] głową do ogona”, „na półmisku zostawały tylko głowy” 51 „z czarną drewnianą gałką zamiast głowy” 60 „Nadajecie jakiejś głowie z kłaków i płótna wyraz gniewu” 65 „Na głowie miała ogromne rogi jelenie”, „głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów” 67 „z nieufornym, okrągłym, drżącym łebkiem” 71 „Gibraltar tego podwórza, bijący rozpaczliwie głową w ślepy parkan”, „rozpacz smrodliwego zaułka tak długo biła głową w tę zaporę” 75 „spał tak w niewiadomym kierunku na wspak, głową na dół” 77 „ze spuszczoną głową” 78 „Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosiem” 83 „łamały się cienie naszych głów”, „tłoczyła się za jego głową ciżba gipsowych cieni” 86 gwiazdne „Konstelacje stały już stromo na głowie” 87 „Kiwał na wszystko niedbale i pobłaźliwie głową” 88 „Dyszał ciężko ze zwieszoną głową”, „Przytuliłem jego łeb do piersi” 95 „wyławiamy z tego gwaru wielu głów”, „jakiś czarny melonik nasunięty głęboko na głowę” 99 „narośle i gruzły [...] nadawały tej starczej głowie coś dostojnie hieratycznego” 113 „głowy-grzechotki, ludzie-kołatki” 115 „Wyołbrzymiony gniewem, z głową spęczniałą w pięć purpurową” 118 „Na brzegach chłopcy dźwigali na głowach kosze, pełne trzepocącego się, srebrnego połowu”, „grupy wędrowców w oddali zadzierały głowy ku niebu” 119 „U wielu [ptaków] nie można było wyróżnić głowy”

humus

63 „rumowiska, obfitujące w humus wspomnień, tęsknot, jałowej nudy”

jad

31 „chwasty ślinią się błyszczącym jadem” 59 „w gęstwinie tapet biegły tam i z powrotem wymowne spojrzenia, leciały szeptu jadowitych języków” 66 „grożąc mu jadowicie palcem” 112 „jadowicie szerzyła się ta zaraza zmierzchu”

jaja

44 „Zaczęło się to od wylęgania jaj ptasich” 45 „zapłodnione jaja ptasie” 81 „jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów”

jedwab

58 Adela „wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab” 85 „Szpalerem obić jedwabnych” 93 subiekt „w jedwabnej piżamie” 116 „pochwycili wpół Adele [...] wlokącą za sobą smukłe nogi w jedwabnych pończochach”, „Głusi na gromy proroczego gniewu, przykucali ci handlarze w jedwabnych bekieszach”

jelita zob. kiszki

język

30 „bujność sierpnia [...] rozpanoszyła się [...] wybujałymi ozorami mięsistej zieleni” 38 „mlaskał z niesmakiem językiem, który był suchy i gorzki” 59 „Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał, jak języczek węża” 59 „w gęstwinie tapet biegły tam i z powrotem wymowne spojrzenia, leciały szepty jadowitych języków” 68 Nemrod „chłepący napój różowym języczkiem” 103 wiadra, beczki i konwie „kołatały niezgrabnie kołkami drewnianych języków” 117 „Ta czarna giełda roznosiła na swych prędkich językach szlachetną substancję krajobrazu, rozdrabniała ją siekaniną gadania i połykała niemal”

kadłub

37 „któryś z tych płaskich, bezgłowych kadłubów z nagła zaczął biec” 70 „płaski, bezgłowy i ślepy kadłub”

kał zob. fekalia

kiszki

38 „łączył się z tym przedmiotem długą kiszką gumową” 65 „brat mój na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój kiszek gumowych”, „Czy może być coś smutniejszego niż człowiek zamieniony w kizkę hegarową?”

kolana

34 „Siedział nisko na małej kocetce, z kolanami krzyżującymi się” 35 „Wziął mnie między kolana” 53 „Odsuwając pończoszkę z kolana Pauliny” 59 „postąpił krok naprzód jak automat i osunął się na kolana” 85 „Minąwszy jedno takie kolano” korytarza 87 „rzucił mi lejce na kolana” 100 „Z kolanami przyciśniętymi do sofy matki” 103 „kawalkady tramów i belek, lansady drewnianych kozłów, klękających na jodłowe kolana” 108 „biegła po niej, kolankując na szczudłowych kulach”

kolloidy zob. zagęszczenia substancji

krew

32 „gatunek krwi i sekret ich losu”, „krwią i losem spokrewnieni” 34 „bez krwi i twarzy” 93 „rasa zapiekłej, czarnej krwi” 112 „zaczynało wszystko zarastać czarną, próchniejącą korą, łuszczącą się [...] chorymi strupami ciemności”

lica zob. policzki

łapki 67 „z łapkami jak u kreta rozkraczonymi na boki” 68 „łapki delikatne i niewinne” 69 „własne łapki” 70 „I nagle opada na przednie łapki”

leb zob. głowa

łono

31 „w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem [...] w pień bzu dzikiego” 67 „z ciemnego łona snu” 109 „rodzi niekiedy zdziwaczały czas ze swego łona lata inne, lata osobliwe, lata wyrodne”

łuski

82 „Światło księżyca, rozpuszczone w tysiącznych barankach, w łuskach srebrnych na niebie” 102 „w zamyśleniu [...] badał konsystencję [...] paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, błyszcząco czarne plamy, jak łuski karakona”

łydka

53 „dłoń jego wyłuskiwała białą łydkę Pauliny z uwięzi pończoszki”

łzy

44 „Z oczu jego lały się wówczas łzy” 52 „jak stronice romansu połykane nocą wraz ze łzami ronionymi” 88 „w jego wielkich czarnych oczach lśniły łzy”, „szepnąłem ze łzami” 99 „przez wypłakane, łzawe orbity sypały się trociny”

materia

46 „Ta sama materia ciała” 55 „Materii dana jest nieskończona płodność”, „W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów”, „Cała materia faluje od nieskończonych możliwości”, „Materia jest najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie”, „Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania”, „Mój ojciec był niewyczerpany w gloryfikacji tego przedziwnego elementu, jakim była materia”, „Nie ma materii martwej” 57 „nasza miłość do materii, jako takiej, do jej puszystości i porowatości”, „Demiurgos [...] czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia” 60 „Materia nie zna żartów”, „Kto ośmiela się myśleć, że można igrać z materia”, „zakute w materię cierpienie”, „widząc nędzę materii więzionej, gnębionej materii”, „gwałconej materii” 62 „rezultatów fantastycznej fermentacji materii”, „płody imitatywnej tendencji materii”, „Skala morfologii, której podlega materia, jest w ogóle ograniczona”, „U istot tak powstałych można było stwierdzić proces oddychania, przemianę materii” 64 „fatamorgana była tylko mistyfikacją, wypadkiem dziwnej symulacji materii”, „wielokształtna materia”

miazga

113 „wielka miazga plotek, śmiechów i zgiełku” 116 „Jak można było żądać zrozumienia dla wielkich trosk ojca od tych młynków, mielących bezustannie kolorową miazgę słów!”

mięso

27 „nabrzmiące siłą i pożywnością płaty mięsa” 30 „ozorami mięsistej zieleni” 31 „puchną i pyszną się bezwstydnym mięsem”, „w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem” 33 „o mięsie okrągłym i białym”, „głos tego mięsa” 34 „o mięsie białym i delikatnym” 39 „po-twornie mięsisty nos jego” 75 „Walczył we śnie z tą pościelą, jak pływak z wodą, ugniatał ją i mięsił ciałem”

mleko

67 „niedołężny i piszczący, pachnący jeszcze mlekiem i niemowlęctwem”, „Talerzyk mleka na podłodze świadczył o macierzyńskich impulsach Adeli” 68 „Właził nimi [przednimi łapkami] do miski z mlekiem”, „małą mordkę z kroplą mleka na brodzie”, „z kąpieli mlecznej” 72 „A jedna z tych roślin, żółta i pełna mlecznego soku”, Ogród „W jednej stronie był otwarty, pełen mleka niebios i powietrza” 84 „mleczny fałszywy dzień”, „z mlecznych przestworzy”

mordka zob. pyszczek

narośl

45 „twarzy pomarszczonej i wybujałej naroślami”, piskłeta, „te narośle życia” 50 „narośle sadzy” w kominie 76 „jakaś niewiadoma, niesformułowana przyszłość, niby potworna narośl” 97 „przelotne napięcie puchnie i rośnie w pustą wydętą narośl” 99 „rogowate egipskie narośle”, „narośle i gruzły spłowiałobłękitnej barwy” 112 „gulgocące, rozpluskane narośle” 114 „czerwony polip falujący w mętach nocy” 119 „ciężkie, niezgrabne dzioby, podobne do kłodek i zamków, obciążone kolorowymi naroślami”

nogi

31 „na krótkich, dzieciennych nóżkach” 36 „wskutek [...] niedbalstwa smukłonogiej Adeli” 37 „wystawiali, siadając na łózkach, bose i brzydkie nogi” 41 „bujął się nogami wstecz i naprzód” 51 „depcąc pedał lakierkową, tanią nożką” 53 „Polda i Paulina [...] zatupotały nożkami” 57 „damy im na przykład tylko jedną [...] nogę”, „Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę nogę” 65 „Głównonogi, żółwie i ogromne kraby [...] przebierały w tej ciszy bez końca nogami” 68 Nemroda „łapki [...] z wzruszającą, różową brodaweczką z tyłu nad stopami przednich nóg” 70 „potwór sunący szybko na pręcikach wielu pogmatwanych nóg”, „niesiony niesamowitą ruchliwością pajęczych nóg” 71 „Stanąwszy nogą na desce, rzuconej, jak most, przez kałużę, mógł więzień podwórza w poziomej pozycji przecisnąć się przez szparę” 84 „krzaków, trzaskających pod naszymi nogami” 93 „przestępowały z nogi na nogę, grając kokieteryjnym obuwem” 95 „jakaś nogę wysuniętą w kroku i tak już zastygła na zawsze” 97 „dziewczęta szkolne [...] stawiają swoistą manierą smukłe nogi” 99 „stał on tam, jak za życia, na jednej nodze” 101 „ogromny karakon przebierał rozpaczliwie gmatwaniną swych nóg” 102 karakony „brzuchem do góry leżące i najeżone nogami” 106 „wkroczyli jedną nogą w ciemność” 108 „Pochwyciła je [drzazgi] latającymi ze wzburzenia



Nogi – fragment aktu leżącej kobiety, około 1935 ołówek, 13,5×16,5 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Szkic wnętrza z damskimi nogami, około 1935, ołówek, 12,3×12,3 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

rękami, przymierzyła do nóg, po czym wspięła się na nie, jak na szczudła” 113 „Wielkie i ciemne tłumy płynęły w ciemności, w hałaśliwym zmieszaniu, w szurgocie tysięcy nóg” 116 „pochwycili w pól Adelę i wyciągnęli ją przez okno [...] wlokącą za sobą smukłe nogi w jedwabnych pończochach” 118 „nieudolne konglomeraty skrzydeł, potężnych nóg i oskubanych szyj”

nos

39 „potwornie mięsisty nos jego” 53 „Podeszła z uśmiechem do ojca i dała mu prztyczka w nos” 61 „wiehcie i pędzle włosów strzelające [...] z dziurek od nosa” 78 „siwym włosem, sterczącym nieregularnie wiehcami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek od nosa” 96 „brak im koniuszka nosa” 115 „rozgadanyimi twarzami, które płaszczyły nosy na lśniących szybach”

oblicze zob. twarz

oczodoły

46 „zrogowaciałe, głębokie oczodoły”

oczy

28 „oczy zmrużone od żaru” 31 „szparki drobnych oczu” 33 „W jego szarych oczach” 34 „przymykała oczy”, „mrugnął na mnie oczyma” 35 „bielmo bladego oka”, „tasując przed mymi oczyma”, „patrzyłem na te delikatne ciała ludzkie dalekimi niewiedzącymi oczyma” 38 „oczy jego ciemniały”, „zmowę pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu”, „tych pęków oczu [...], które noc wyroiła ze siebie” 41 „szukając rozpromienionymi oczyma” 44 „Z oczu jego lały się wówczas łzy” 46 „z okiem zawleczonym białawym bielmem, które zasuwiał z boku na źrenice” 47 „oczy zachodziły mu mgłą bielma” 50 „głowy z wygotowanymi oczyma” 51 „łaskotały oczyma zwierciadła” 52 „połśniewając emalią oczu” 53 „rozmiłowanymi oczyma” 56 „Gestykulacja jego nabierała ezoterycznej solenności. Przymykał jedno oko” 58 „Dziewczęta siedziały nieruchomo z szklanymi oczyma”, „z wielkimi trzepoczącymi oczyma, pogłębianymi lazurem atropiny”, „Wszystkie trzy patrzyły rozszerzonymi oczami na ojca”, „siedział sztywny, bardzo czerwony, ze spuszczoneymi oczyma” 59 „Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczoneymi oczyma” 61 „groźne oko prorocze”, „z gorejącymi oczyma”, „Adela wstała z krzesła i poprosiła nas o przymknięcie oczu”, „Panienki siedziały sztywno ze spuszczoneymi oczyma” 62 „zaczął budować przed naszymi oczyma obraz” 65

„głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów u stropu, powoli otwierała rzęsy oczu” 66 „spojrzały sobie w oczy z uśmiechem” 68 „niebieskawe, mętne oczka” 73 „Czarne oczy wbiły się we mnie z natężeniem najwyższej rozpacz, czy bólu”, „Te oczy patrzyły na mnie i nie patrzyły”, „piekące gałki” 75 „wreszcie otwierał oczy, jak śpiący pasażer, gdy pociąg zatrzymuje się na stacji” 76 „z szklanymi oczyma, które były koloru wody, wypukłe i wilgotne”, „oczy jego, jak maleńkie lusterka, odbijały wszystkie błyszczące przedmioty” 77 „oko lekko wtedy zbaczało na zewnątrz, jak gdyby odchodziło w inny wymiar” 78 kot „mrużąc z nudów i obojętności skośne szparki oczu” 81 „kupców, którzy obsługiwali klientów ze spuszczonej oczyma, w dyskretnym milczeniu” 85 „Zaczynała się tu przed oczyma długa amfilada pokojów”, „podnieść nagle [...] oczy z nad książki”, „czarne, sybillińskie, spokojne oczy” 88 „w jego wielkich czarnych oczach lśniły łzy” 91 „wyraźnie przymrużonym perskim okiem” 92 panienci sklepowe „stają we drzwiach magazynów, sondując oczyma”, „przesuwa teraz przed jego oczyma osobliwe marki ochronne” 93 „o lśniącej i tłustej czarności, która, zacząjona w oczach” 94 „z porozumiewawczym błyskiem w oku” 99 „Oczy wypadły” 100 „jak rozchukana klasa gimnazjastek, pełna dewocji w oczy, a rozpustnej swawoli poza oczyma”, „Świdrowały te oczy dzień cały i wierciły dziury w ścianach, mrugały, tłoczyły się, trzepocąc rzęsami”, „robiły perskie oczko”, „matka odgadła od razu, zmieszała się bardzo i spuściła oczy”, „spytała, mrugając oczyma, które były puste, nalane ciemnym błękitem bez białka” 101 „żrenice, unikając mego wzroku, powędrowały w kąt oka” 106 „ich oczy, pełne jeszcze nocy, broczyły ciemnością za każdym uderzeniem powiek” 109 „oczy, nacytane do syta i pełne treści, broczyć mogą obrazami i gubić kolory na tych pustych stronicach” 112 „z oczyma błyszczącymi jakąś odświętną, piękną i złą febrą”, „szli dalej już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce” 113 „z błyszczącymi oczyma” 114 „z błyszczącymi oczyma” 115 „z trzepocącymi oczyma” 116 „pochwycili wpół Adelę i wyciągnęli ją przez okno, trzepocącą oczyma”

ogon

50 „dwie duże ryby leżące [...] głową do ogona” 69 „ogonek, figlarnie wyzywający do zabawy z samym sobą” 120 „Niektóre [ptaki] okazywały się z bliska niczym innym, jak wielkimi pawimi ogonami, kolorowymi wachlarzami, w które niepojętym sposobem tchnięto jakiś pozor życia”

pachy

73 „Zanurzony po pachy w łopuchach” 88 „z książkami pod pachą” 106 „ujrzała Teodora i brata mego, wynurzających się z trudem z wichury, w której tkwili po pachy”

padlina

119 „W mgnieniu oka pokryła się wyżyna tą dziwną, fantastyczną padliną”, „ogromne wiechcie piór, wypchane byle jak starem ścierwem”

pajęczyna

41 „oblepiony szmatami pajęczyny” 83 „szeptów tego kruszejącego w pajęczynach rumowiska” 90 „szara atmosfera jałowych tych wnętrzy, osiadających pajęczyną i kłakami kurzu”

palce

44 „z podniesionymi palcami wskazującymi obu rąk”, „Adela skierowała doń palec ruchem, oznaczającym łaskotanie” 56 „przykładał dwa palce do czoła”, „drapał ironicznym palcem, póki nie dołaskotał się błysku zrozumienia i śmiechu” 66 „Adela podeszła do ojca i wyciągniętym palcem uczyniła ruch, zaznaczający łaskotanie”, „zaczął [...] cofać się tyłem przed kiwającym się palcem Adeli”, „grożąc mu jadowicie palcem” 68 „różowy pyszczek, do którego można było włożyć palec bez żadnego niebezpieczeństwa” 77 „miał uczucie złodzieja i chodził mimo woli na palcach” 78 „Nieraz musiał strzepywać palcami i śmiać się cicho do siebie samego”, „podnosił się kocim ruchem, skradał na brzuścach palców” 88 „wieszczę tknięcia palca bożego” 100 „trzepocząc rzęsami, z palcem przy ustach, jedno przez drugie, pełne chichotu i psoty”, „badając dwoma palcami, jakby w zamyśleniu, delikatną materię jej [matki] szlafroka” 109 „jak szósty mały palec u ręki, wyrasta kędyś trzynasty, fałszywy miesiąc”, dni „nieregularne i nierówne, niewykształcone i zrosnięte z sobą, jak palce potworkowatej ręki, pączkujące i zwinięte w figę”

paznokcie

46 „długie, chude dłonie ojca z wypukłymi paznokciami” 102 „w zamyśleniu [...] badał konsystencję skóry, paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, błyszcząco czarne plamy, jak łuski karakona”

pęcherze

45 pisklęta, „te pęcherze ślepe”

pępek

38 „z macierzystego pępka ciemności”

pępowina

38 „ojciec łączył się z tym instrumentem długą kiszka gumową, jakby krętą, bolesną pępowiną”

piegi

33 „Agata, wielka i bujna, o mięsie okrągłym i białym, cętkowanym rudą rdzą piegów” 93 „Ten barwik o nazbyt intensywnej mocy, ta mokka gęsta i aromatyczna zdawała się plamić książki, które brały one [subiektki] do oliwkowej dłoni, ich dotknięcia zdawały się je farbować i zostawiać w powietrzu ciemny deszcz piegów”

pieprzyki zob. brodawki

pierś

31 „wrzask chrapliwy, dobyty z [...] tej pół zwierzęcej, pół boskiej piersi” 74 „hucząc śmiechem z potężnych piersi” 75 „wisiał przez chwilę nieprzytomny na krawędzi nocy, chwytając piersiami powietrze” 87 „Pierś moja wchłaniała tę błogą wiosnę powietrza”, „Przed piersią konia zbierał się wał białej piany śnieżnej” 88 „Przytuliłem jego łeb do piersi” 120 Adela „mełła kawę na młynku, przyciskając go do białej piersi, od której ziarna nabierały blasku i gorąca”

pierze zob. pióra

pięści

61 „żałosny chór tych kadłubów z drzewa i porcelany, wałących pięściami w ściany swych więzień” 115 „Wyolbrzymiony gniewem, z głową spęczniałą w pięść purpurową”

pióra

47 „piekielny tuman piór” 71 „zwykłe, trawiaste źdźbła łąkowe z pierzastymi kitami kłosów” 75 „zapadał się gdzieś między białawe góry, pasma i zwały chłodnego pierza” 86 „księżyc, zagrzebany w pierzyny obłoczków” 99 „Pierzasty habit jego był [...] przeżarty przez mole

i gubił miękkie, szare pierze” 100 „pęk piór pawich, stojących w wazie na komodzie, nie dał się utrzymać w ryzach” 102 „Krył się dzień cały po kątach, w szafach, pod pierzyną” 107 „Adela, trzymając koguta za szyję, uniosła go nad płomień, ażeby opalić na nim resztę pierza” 119 „żywołność tych ptaków przeszła w upierzenie”, „Nim doleciały do ziemi, były już bezforemną kupą pierza”, „ogromne wiechcie piór”

plazma zob. zagęszczenia substancji

plecy

58 „Klepiąc go lekko po plecach, mówiła tonem łagodnej zachęty” 77 „ktoś odwrócony na zawsze plecami” 114 „sukna leżały ciche [...] i podawały sobie wzdłuż ścian spojrzenia za plecami ojca” 116 ojciec „ścigany przez obrazy bezwstydnego rozpusty, którą przeczuwał za plecami w głębi domu”

płuca

43 „ciemne płuca wichrów zimowych” 52 „noc zimowa, oddychająca wśród wzdętych firanek okna” 107 „w pauzach wichury miechy żeber strychowych składały się w fałdy i dach wiotczał i zwisał, jak ogromne płuca”

podbrzusze

28 „wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu”

podniebienie

37 „oddawali się jeszcze przez chwilę rozkoszy ziewania [...] przeciągniętego aż do lubieżności, do bolesnego skurczu podniebienia”

policzki

42 „z wypiekami na suchych policzkach” 51 „Wachlowały rozpalone swe policzki” 52 „wypieki lic” 58 „policzki podmalowane wypiekami” 79 „Wielkie malowane maski różowe, z wydętymi policzkami” 92 „uszczypnąć w upudrowany, błydy policzek” 104 „Wielki bohomaz, wymalowany na jego [pieca] pękającym brzuchu, wykrzywił się kolorowym grymasem i fantastycznie wzdętymi policzkami” 112 „domy dostawały wypieków”, „wypieki miasta ciemniały i zakwitały purpurą” 113 „ojciec chodził zdenerwowany i kolorowy od wypieków”

polip zob. narośl

pot

75 „budził się o szarym świcie zdyszany, oblany potem” 76 „z głębi jego ciała spoconego”

powieki

79 „Maski trzepotały czerwonymi powiekami” 101 „tylko źrenice, ukryte za dolną powieką, leżały na czatach, napięte jak cięciwy, w wiecznej podejrzliwości” 106 „Trzepotali powiekami w świetle, ich oczy, pełne jeszcze nocy, broczyły ciemnością za każdym uderzeniem powiek”

przeguby

53 „studując [...] zwięzłą i szlachetną konstrukcję przegubu” Pauliny 86 „Powóz zadygotał we wszystkich stawach i przegubach” 87 „pojazd, grający wszystkimi przegubami”

pseudomateria zob. zagęszczenia substancji

puch

48 „puszyste futro długich nocy zimowych” 57 „nasza miłość do materii, jako takiej, do jej puszystości i porowatości” 75 „puszysty miąższ pościeli” 84 „gniazda najgłębszej puszystej czarności, pełne płataniny, sekretnych gestów” 85 „puszysty miąższ tych zbytkownych wnętrzy” 93 „we wstydliwych znamionach ciemnego puszku” 99 „sypał się miękki puch zmierzchu”

pyszczek

58 Adela „wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją, jak pyszczek węża” 68 Nemroda „różowy pyszczek, do którego można było włożyć palec bez żadnego niebezpieczeństwa”, „małą mordkę z kroplą mleka na brodzie”

ramiona

39 „widok tego męża [...] zakrytego wichrem ramion” 51 „Na ich ramionach wniesiona, wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani” 53 „Polda i Paulina [...] uwiesiwszy się z obu stron u ramion ojca” 66 „Obie z Poldą, wsparte o siebie ramionami”

restancje dnia wczorajszego zob. zagęszczenia substancji

ręce

34 „Podała mi rączkę lalkowatą”, „spacerował tam i z powrotem z rękami w kieszeniach” 37 „z skarpetką w ręce oddawali się jeszcze przez chwilę rozkoszy ziewania” 39 „Łamańce rąk jego rozrywały niebo” 41 „wspierając się rękami o poręcz”, „zatrzepotać rękoma jak skrzydłami” 44 „zaklinającym gestem ręki” 46 „ręce, silne w węzłach” 47 „trzepiąc rękoma jak skrzydłami”, „załamała ręce”, „ojciec mój, trzepiąc rękoma, w przerażeniu” 49 subiekci „brali z rąk matki wielkie klucze sklepowe” 50 „czerwone z zimna ręce” 51 „szybkie czarodziejstwo ich rąk” 52 „z lampą w rękę” 57 „damy im na przykład tylko [...] jedną rękę” 61 „podeszła do ojca i z rękoma na biodrach, przybierając pozór podkreślonej stanowczości, zażądała bardzo dobitnie...” 69 „pieszczoty ręki ludzkiej” 73 „z rękoma w opadających łachmanach spodni” 77 „stojąc na odejściu z kapeluszem w rękę, czuł się zażenowany” 87 „kiwając nań przyjaźnie rękami” 92 „niekończącą się strugę materiału, przepływającą przez jego ręce”, „powierzona doświadczonym rękom subiekta” 102 „w zamyśleniu oglądał własne ręce” 105 „bukie koło kościoła stały z wzniesionymi rękami, jak świadkowie wstrząsających objawień” 108 „Trzęsąc się ze złości, wygrażała rękami”, „Pochwyciła je [drzazgi] latającymi ze wzburzenia rękami” 109 dni „nieregularne i nierówne, niewykształcone i zrosnięte z sobą, jak palce potworkowatej ręki” 116 „wędrował wielkimi krokami z rękoma rozkrzyżowanymi proroczo w chmurach i kształtował kraj uderzeniami natchnienia”, „Nabierali pełne ręce miękkich fałd, drapowali się w kolorowe sukna” 118 „grupy wędrowców w oddali zadzierały głowy ku niebu, wskazując coś wzniesionymi rękami”, „wyciągnął ręce, przyzywając ptaki starym zaklęciem”

rogi

65 „Na głowie miała ogromne rogi jelenie”, „głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów”

rzęsy

65 „W ciszy kajuty głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów u stropu, powoli otwierała rzęsy oczu” 100 „Świdrowały te oczy dzień cały i wierciły dziury w ścianach, mrugały, tłoczyły się, trzepocąc rzęsami” 102 „Matka spojrzała na mnie spod rzęs” 114 Adela „trzepocąca z uśmiechem wielkimi rzęsami”

serce

68 „Piesek był aksamitny, ciepły i pulsujący małym, pośpiesznym sercem” 85 „z bijącym sercem, gotów do ucieczki”

sierść

67 „z najdelikatniejszą mięciutką sierścią” 84 „we włochatej sierści zarośli” 119 „Niektóre [ptaki] pokryte były kudłatą, zlepioną sierścią, jak żubry, i śmierdziały wstrętnie”

skóra

29 „Kwadraty bruku [...] bladoróżowe, jak skóra ludzka” 46 „materia [...] pomarszczonej twardej skóry” 63 „jak piękna wysypka” 77 „kosztował skórą jej mdłej i odstałej, słodkawej mokrości” 93 „w spalonych rumieńcach” 94 „ironiczny patos drży na tym naskórku” 98 „gęsią skórką na jej febrycznych marzeniach” 102 „w zamyśleniu [...] badał konsystencję skóry, paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, błyszcząco czarne plamy, jak łuski karakona”

skronie

35 „zawiązek pożądania, który napiął się na jego skroniach”

skrzydła

41 „zatrzepotać rękoma jak skrzydłami” 47 „trzepiąc rękoma jak skrzydłami”, „piekielny tuman piór, skrzydeł i krzyku”, „tuman skrzydlaty” 49 „skrzydlate fantazmaty”, „kolorowe wachlarze trzepotów” 107 „Kogut zatrzepotał nagle w ogniu skrzydłami, zapiał i spłonął” 118 ptaki „płynęły nieruchomo na spokojnie rozpostartych skrzydłach”, „nieudolne konglomeraty skrzydeł, potężnych nóg i oskubanych szyj”

soki zob. zagęszczenia substancji

stawy zob. przeguby

stopy

29 „twarze słoneczne, zdeptane stopami aż do niepoznaki, do błogiej nicości” 58 „wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją, jak pyszczek węża” 68 Nemroda „łapki

[...] z wzruszającą, różową brodawczką z tyłu nad stopami przednich nóg” 77 „stopy na dywanie, tłuste i delikatne jak u kobiety”

szpony

46 „w szponach kondora”

szyja

31 „z napęczniałej napływem złości szyi” 45 „na cienkich szyjach”, „o szyi nagiej” 78 „z serwetą zawiązaną pod szyją” 99 „na łysej szyi” 107 „Adela, trzymając koguta za szyję” 118 „nieudolne konglomeraty skrzydeł, potężnych nóg i oskubanych szyj”

ścierwo zob. padlina

ścięgna

46 „meteria [...] ścięgien”

śliny

31 „chwasty ślinią się błyszczącym jadem” 65 „na rozchyłonych ustach lśniła błonka śliny, pękająca od cichego szeptu”

tkanka majaku zob. zagęszczenia substancji

tłuszcz

76 „W tym organizmie, nabrzmiewającym tłuszczem” 93 „w zepsutych twarzach [...] o lśniącej i tłustej czarności która, zaczajona w oczach, z nagłą wybiegała z nich zygzakiem lśniącego karakoniego biegu” 105 „Szyby lśniły się tłustym odbłaskiem lampy” 115 „Błyszczące garnki i butle stały nieruchomo dokoła i lśniły w ciszy tłustą polewą”

twarz

28 „tą maską, namalowaną grubą, złotą farbą na twarzy” 29 „twarze słoneczne” 30 „Twarz jej jest kurczliwa” 31 „ciemniejszej od gniewu twarzy” 33 „o twarzy wyjałowionej z płci” 34 „w efemerycznej generacji fantomów bez krwi i twarzy”, „zakwitła od razu całą twarzą”, „z twarzą, z której życie zmyło jakby wszelki wyraz”, „twarz zwiędła i zmętniała”, „technienie twarzy” 35 „Z mgły twarzy”, „twarz odeszła w nieobecność” 38 „twarz przybladła” 39 „twarz

Jehowy, wzdęta gniewem i plująca przekleństwami”, „ogromną twarz” 41 „szukając [...] w naszych twarzach wyrazów podziwu i zachęty”, „twarz brodatego Demiurga” 44 „z drgawkami w nieobecnej twarzy”, „twarz zanosila się od cichego śmiechu” 45 „twarzy pomarszczonej i wybijanej naroślami” 46 „ze swym kamiennym profilem”, „twarz wyschła i koścista” 50 „Leżąc twarzami na futrzonym brzuchu ciemności”, „dzień bez tradycji i bez twarzy” 51 „Nagle było im gorąco i otwierały okno, ażeby w niecierpliwości swej samotni, w głodzie obcych twarzy, przynajmniej bezimienną twarz nocy zobaczyć” 53 „falą po fali zabarwiała się jego twarz coraz ciemniej napływem wstydu” 57 „damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy” 58 „Twarze ich były wyciągnięte i zgłupiałe zasłuchaniem”, „lineatura jego twarzy, dopiero co tak rozwichrzona i pełna wibracji, zamknęła się na spokorniałych rysach” 61 „W twarzy mego ojca, rozwichrzonej grozą spraw” 65 „Twarz mego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamyśloną lineaturą zmarszczek, stała się podobna do sęków i słoików starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia”, „W ściany ich mieszkań były wprawione, wmurowane ciała, twarze”, „Twarz mego ojca przybrała naraz wyraz troski i smutku” 73 „z miedzianej, błyszczącej w słońcu twarzy lał się pot”, „Nie wiadomo, czy ból, czy palący żar słońca, czy nadludzkie napięcie wkręciło się tak w tę twarz i napięło rysy do pęknięcia” 78 „Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosiem”, „znać było po grze jego milczącej i napiętej twarzy”, „cyniczną, zimną, porysowaną pręgami twarz” kota 79 „wielkie oblicze tego nieba” 86 „Miał twarz drobną, czerwoną i dobroduszną” 88 „twarze wzniesione i srebrne od magii nieba” 93 „pełne pigmentu w zepsutych twarzach” 95 „jakieś pół twarzy rozdarte uśmiechem” 96 „z twarzami w profilu, jak szereg białych masek z papieru”, „mają w niedobrych, zepsutych twarzach nieznaczną skazę” 99 „gorzka jego, wyschła twarz ascety” 101 „z wypiekami gorączki na twarzy”, „Straszliwa odraza zamieniła jego twarz w stężoną maskę tragiczną” 112 „tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami” 115 „kolorową, uszmińkowaną twarz” Adeli, „okna sklepu zaludniły się bliskimi twarzami, wykrzywionymi śmiechem, rozgadanyimi twarzami, które płaszczyły nosy na lśniących szybach” 117 „pospolity lud, bezpostaciowy tłum, gawieź bez twarzy i indywidualności”

usta

38 „jakby dla zaczerpnięcia tehu, otwierał usta”, „ciemnych ust, które się uśmiechały” 39 „aby mu dał świadectwo usty i wnętrzościami swymi” 52 „ze swą rolą z dawna przygotowaną, z dawna tłoczącą się na usta” 64 „emanacja kataleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uspiętego” 65 „na rozchylnych ustach lśniła błonka śliny” 95

„z ustami, które właśnie coś powiedziały” 96 „mają usta rozdarte” 100 „trzepocząc rzęsami, z palcem przy ustach, jedno przez drugie, pełne chichotu i psoty” 101 „Usta jej drżały lekko”, „usta jej napęczniały i stały się małe zarazem”, „z konwulsją wstrętu wyrytą dookoła ust” 113 „w gwarze tysięcy ust”

uszy

38 „Słyszał, nie patrząc, tę znowę pełną porozumiewawczych mrugnięć, perskich oczu, rozwijających się wśród kwiatów małżowin usznych, które słuchały, i ciemnych ust, które się uśmiechały”, „uszu, które noc wyroiła ze siebie i które rosły i zwielokrotniały się, wymajaczając coraz nowe pędy i odnogi z macierzystego pępka ciemności” 44 „przyłgnąć uchem do szpary w podłodze” 68 „dwa miękkie płatki uszu” 114 „Jego ucho zdawało się w tej ciszy nocnej wydłużać i rozgałęziać poza okno: fantastyczny koralowiec, czerwony polip falujący w mętach nocy”

wargi

28 „podciągnięta górna warga odsłaniała im dziąsła i zęby” 31 „pod ryjowatą, mięsistą wargą” 39 „potężne warknięcia wzdętych warg” 79 „kolorowe wargi szeptały coś bezgłośnie”

wąsy

34 „z jasnoblond wąsem” 35 „pod miękkim i pięknym jego wąsem” 101 „Wszystkie szpary pełne były drgających wąsów”

węgla związki zob. zagęszczenia substancji

włosy

30 „jej głowa jeży się wiechciem czarnych włosów” 36 „ślady w postaci wyczesanych włosów” 38 „garści tych kędzierzawych arabesek” 40 „dziko nastroszony kępami siwych włosów” 72 „liście i pędy pokryły się delikatnymi włoskami” 73 „Wiecheć brudnych kłaków wicherzył się nad czołem” 76 „z głębi jego ciała spoconego i pokrytego włosiem w rozlicznych miejscach” 78 „Twarz jego i głowa zarastały wówczas bujnie i dziko siwym włosiem, sterczącym nieregularnie wiehciem, szczecinami, długimi pędzlami” 84 „wzdłuż tego włochatego brzegu ciemności” 84 „we włochatej sierści zarośli” „w naszych włochatych płaszczach” 87 „Linie wzgórzy włochatych nagimi różgami drzew” 90 „szara atmosfera jałowych tych wnę-

trzy, osiadających [...] kłakami kurzu” 97 „włochatych maków” 120 „Adela, ciepła od snu i ze zmierzwionymi włosami”

wnętrzości

39 „labirynty własnych wnętrzości”, „aby mu dał świadectwo usty i wnętrzościami swymi”

wysypka

63 „na tej chorej, zmęczonej i zdziczałej glebie wykwita, jak piękna wysypka, nalot fantastyczny” 112 „dosięgał ich ten trąd [zmierzchu] i wysypywał się ciemną wysypką” 118 „I wnet zaroiło się niebo jakąś kolorową wysypką, osypało się falującymi plamami, które rosły”

zęby

28 „podciągnięta górna warga odsłaniała im dziąsła i zęby” 31 „z żółtymi zębami” 70 „czuje żywą ochotę chwytać zębami stary koc na podłodze”

zagęszczenia substancji

62 „Kolloidy te po kilku dniach formowały się, organizowały w pewne zagęszczenia substancji, przypominające niższe formy fauny”, „analiza chemiczna nie wykazywała w nich nawet śladu połączeń białkowych ani w ogóle związków węgla” 63 „ich substancja musi już być rozluźniona” 64 „Fascynowały go formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ekto plazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kataleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uśpionego na cały stół, napelniała cały pokój, jako bujająca rzadka tkanka, astralne ciasto, na pograniczu ciała i ducha” 69 „mądrość pokoleń, złożoną w jego plazmie” 75 „[nakisła pościel] zarastała go znowu zwałem ciężkiego białawego ciasta” 76 „niestrawione restancje dnia wczorajszego”, „W tym organizmie [...] wzbierającym bujnymi sokami”, „Gdy tak siedział w bezmyślnym, wegetatywnym osłupieniu, cały zamieniony w krążenie, w respirację, w głębokie pulsowanie soków” 80–81 „Niebo obnażało tego dnia wewnętrzną swą konstrukcję w wielu jakby anatomicznych preparatach, pokazujących spirale i słoje światła, przekroje seledynowych brył nocy, plazmę przestworzy, tkankę rojeń nocnych” 97 „szara i lekka wegetacja puszystych chwastów, bezbarwnych włochatych maków, zrobiona z nieważkiej tkanki majaku”, „Nad całą dzielnicą unosi się leniwy i rozwiązły fluid grzechu”

zmarszczki

60 „Lineatura jego zmarszczek rozwijała się i zawijała z wyrafinowaną chytrąścią”, „inspiracja rozszerzała kręgi jego zmarszczek” 61 „wir zmarszczek” 65 „Twarz mego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamyśloną lineaturą zmarszczek” 73 „czoło to było skręcone w głębokie bruzdy”

żebra

27 „z klawiaturą żeber cielęcych” 43 „najeżone żebrami krokwi, płatwi i bantów” 102 Jakub „pokreślony liniami żeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii” 107 „w pauzach wichury miechy żeber strychowych składały się w fałdy”

żyły

27 „melodia katarynki, dobyta z najgłębszej żyły dnia” 31 „arabeski nabrzmiałych żył” 34 „twarz [...] z bladą siecią żyłek” 35 „zawiązek pożądania, który napiął się [...] pulsującą żyłą” 65 „Ile starej, mądrej męki jest w bejcowanych słojach, żyłach i fladrach naszych starych, zaufanych szaf” 71 „żyła gnijącego, tłustego błota” 80 „noc [...] pożyczowana strugami dziwnego ciepła” 104 niebo „porysowane było w linie sił, natężone do pęknięcia, w srogie bruzdy, jakby zastygłe żyły cyny i ołowiu” 113 „rojna splątana wędrówka, ciągnąca arteriami jesiennego miasta”

Wszystkie twarze Adeli

Spróbujmy spojrzeć w twarz Adeli. Nie będzie to łatwe. Nie dlatego jednak, że to potworna twarz Minotaura czy Meduzy, której lepiej nie patrzeć w oczy. Rzecz w tym, że Schulz prawie nie nadał jej rysów. Pisarz, którego fascynacja twarzami jest niepodważalna – do tego stopnia, że bywa nazywany „fizjonomistą”¹ – wobec twarzy Adeli zachował zastanawiającą powściągliwość. Inaczej niż ekspresywne twarze Jakuba, człowieka-psa czy choćby defekującego w krzakach Pana, twarz Adeli nie stała się przedmiotem namiętnych studiów narratora. Wzrok Józefa zatrzymuje się na niej ledwie kilka razy. Nigdy zresztą na długo. Podążając za jego spojrzeniem – które prowadzi nas przez ciała *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* – co zatem widzimy?

Widzimy „kolorową, uszminkowaną twarz z trzepoczącymi oczyma”², gdy Adela wygląda w *Nocy Wielkiego Sezonu* przez okno, szukając skradających się do niej subiektów. Widzimy też, w *Edziu*, jak „śpi głęboko, jej usta są rozchylone, twarz wydłużona i nieobecna”³.

I nie widzimy już wiele więcej. W tych dwóch okamgnieniach zamykają się rysy twarzy Adeli. Schulz/Józef naszkicował je paroma słowami tak, jakby dopiero przymierzał się do portretu. Ale nieliczne zbliżenia w innych opowiadaniach nie prowadzą dalej. Twarz Adeli jest więc niezmiennie pociągła i umalowana. Jej repertuar mimiczny ogranicza się do rozchylonych w uśmiechu lub „letargicznie” ust (*Martwy sezon*), do przymkniętych albo znowu „trzepoczących” powiek i długich rzęs, do pogłębionych „lazurem atropiny” oczu (*Traktat o manekinach*).

Nie trzeba przenikliwości, by rozpoznać, że nie jest to jedna z twarzy „biograficznych”, o których Schulz pisał w liście do Marii Kasprowiczowej czy w esejach o *Cudzoziemce* Kuncewiczowej. Takie twarze „zawierają w jakiś sposób całą biografię człowieka, bilans jego życia”⁴, a jeśli są dostatecznie cierpliwie badane przez oko portrecisty, czasem rozwijają się w głąb: „skamielina, martwy kontur fizjonomii ożywa, pęcznieje życiem, eksplikuje swą całą zawar-

¹ Zob. S. Rosiek, *Schulz fizjonomista*, w: idem, *[nienapisane]*, Gdańsk 2008, s. 10.

² B. Schulz, *Noc Wielkiego Sezonu*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 98. Wszystkie cytaty za tym wydaniem.

³ Idem, *Edzio*, s. 291.

⁴ Idem, *Aneksja podświadomości*, w: idem, *Dzieła zebrane*, tom 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017 s. 30. Dalej jako SK.

tość”⁵. Literackim marzeniem Schulza było, by napisać powieść osnutą wokół twarzy nieznanego człowieka, przypadkowego przechodnia: „Powiedzieć fizjonomię słowami, wyrazić ją bez reszty, wyczerpać świat w niej zawarty”⁶. Jaki jednak świat skrywa się pod powierzchnią twarzy Adeli?

Jej sposób istnienia w prozie Schulza jest inny. Także dlatego, że innego typu jest spojrzenie Józefa. Gdy przygląda się Adeli, Józef nie próbuje być Rembrandtem. Nie ulega pokusie esencjalizmu. Ulega innym pokusom. Jej twarz, przedstawiona w kilku grymasach, jest skonwencjonalizowaną maską. Została zredukowana tylko do tych fragmentów, które dla obserwatora mogą mieć erotyczne konotacje: pomalowane, lekko rozchylone usta, zalotny uśmiech, przymknięte powieki, rozszerzone źrenice.

Tak widziana – twarz Adeli nie stanie się bohaterką romansów w wielu tomach. Przynajmniej nie takich, które Schulz miał na myśli, gdy rozmawiał z Kasprowiczową. Podobna jest raczej do twarzy kobiet reprodukowanych na tylnych stronach Księgi. W reklamach prasowych⁷ czy na pornograficznych pocztówkach, które zresztą – jak wiadomo z *Sanatorium pod Klepsydrą* – Józef kolekcjonował.

Literatura orgazmiczna

To jednak, że w prozie Schulza Józef nieczęsto patrzy w twarz Adeli, nie oznacza, że pozostaje ona dla niego niewidoczna. Przeciwnie – Adela jest najintensywniej reprezentowana spośród wszystkich postaci kobiecych. W swojej osobie pojawia się w ponad połowie opowiadań z obu tomów. W domyśle zaś, w tle – w niemal każdym.

Nawet gdy nie znajduje się w zasięgu wzroku, jest obecna. Józef nasłuchuje dźwięków jej „krzątania się, rozwlekłego szukania w różnych szufladach i szafach”⁸. Czujnie określa jej odległość od siebie, słuchając „kłapania jej pantofelków”⁹. W całym domu znajduje ślady jej obecności w postaci „wyczesanych włosów, grzebieni, porzuconych pantofelków i gorse-tów”¹⁰. Gdy nie ma jej w pobliżu, szpera w jej szafkach i znajduje tam „jedwabną suknię

⁵ Ibidem.

⁶ Idem, *Dziela zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 48.

⁷ Zob. E. Goffman, *Gender Advertisement*, introduction by V. Gornick, New York 1976.

⁸ B. Schulz, *Manekiny*, s. 27.

⁹ Idem, *Nemrod*, s. 49.

¹⁰ Idem, *Nawiedzenie*, s. 13.

Adeli, pudełko ze wstążkami, jej nowe pantofelki na wysokich obcasach”¹¹. Wdycha jej zapach („Zapach pudru czy perfumy”¹²) w pokojach, gdzie przed chwilą była: „Nie zauważyłem jej obecności, gdy przystawała na progu odświętnie ubrana, pachnąc wiosną ze swoich tiulów i fularów”¹³. A kiedy może, pod byle pretekstem przylega do jej skóry i syci się jej wonią: „Nachyliłem się przez jej ramię, nie tyle z ciekawości, ile żeby znowu odurzyć się zapachem jej ciała, którego młody urok objawił się był niedawno obudzonym mym zmysłem”¹⁴.

Znamienne, że to właśnie wtedy, w chwili erotycznego pobudzenia, ocierając się o skrawek ciała Adeli, Józef dokonuje powtórnego odkrycia Księgi: „nagle tknęła mnie myśl, od której uderzenia stanąłem cały w płomieniach. Toż to była Księga, jej ostatnie stronicę, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci!”¹⁵. Cały ten opis – podobnie jak opis rysowniczego szалу z *Genialnej epoki* – kluczowy w kontekście antropologii twórczości Schulza, jest nasycony erotyzmem. Nie tylko sytuacja fabularna, ale i struktura językowa tych fragmentów staje się „orgazmiczna”¹⁶ – by użyć sformułowania Charles’a Grivela. W rytmice zdań odczuwa się stopniowo rosnące erotyczne napięcie. Kulminuje ono w ruchu gorączkowego przewracania kolejnych stronic i kończy się nagłym rozładowaniem: „To było ostatnie słowo Księgi, które zostawiało smak dziwnego oszołomienia, mieszaninę głodu i podniecenia w duszy”¹⁷.

Ta sama struktura narracji powtarza się w *Ulicy Krokodyli*, tyle że jej „orgazmiczność” zostaje odpowiednio przełamana zmienioną perspektywą Józefa. Mowa tu nie o inicjacji w erotyzm i twórczość artystyczną, lecz o erotyzmie już dojrzałym, lubieżnym i zahamowanym – spod znaku „fantazji, pędzonej przez szpalty i kolumny pornograficznych druków”¹⁸. „Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przypływ zatrzymuje się i cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości więdną i rozpadają się w nicłość, oszalałe, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół”¹⁹.

¹¹ Idem, *Genialna epoka*, s. 132.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, s. 127.

¹⁴ Idem, *Księga*, s. 109.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Zob. C. Grivel, *La place d’amour*, w: *Le récit amoureux*, dir. D. Coste, M. Zeraffa, Seyssel 1984, s. 102.

¹⁷ B. Schulz, *Księga*, s. 115.

¹⁸ Idem, *Ulica Krokodyli*, s. 73.

¹⁹ Ibidem, s. 80.

Zabarwienie erotyzmu Józefa bywa w ogóle bardzo dwuznaczne. Trudno ocenić – nieraz nawet w ramach jednego opowiadania – w których momentach kończy się chłopięce „obudzenie zmysłów”, a zaczyna uświadomiona i konsekwentna praca pożądania, kiedy narrator przemawia z pozycji dziecka, a kiedy – owładniętego żądzą obsesjonata, który doskonale wie, jak „ogniskować swą rozkosz”²⁰. Wystarczy lekko przesunąć w lekturze „kierunki oznaczeń moralnych”, by mały Józef – tropiciel śladów Adeli – stał się dużym Humbertem Humbertem. „Moja pajęczyna osnuwa cały dom, kiedy siedzę tak w mym fotelu i nasłuchuję, niby chytry czarownik. Czy Lo jest u siebie? Łagodnie pociągam jedwabną nić. Nie ma jej tam. Dopiero co usłyszałem, jak rolka papieru toaletowego zaterkotała, obracając się; a moja napięta nić nie wykryła powrotnych kroków z łazienki do jej sypialni. Czyżby nadal czyściła zęby [...]? Nie. Właśnie trzasnęły drzwi łazienki, co znaczy, że gdzie indziej w domu należy tropić śliczną zdobycz w ciepłych kolorach. Wysunijmy jedwabiste pasemko w dół po schodach. Stwierdzam w ten sposób, że nie ma jej w kuchni – że nie huknęła drzwiami lodówki [...]”²¹. I tak dalej, i tak dalej – dopóki „śliczna zdobycz” nie złapie się na jedną z czułych i lepkich nici.

Za zamkniętymi drzwami

Gdy Józef nie patrzy w twarz Adeli, skupia wzrok na jej ciele. A także na elementach garderoby, które to ciało okrywają i są jego drugą skórą. Są to: jedwabna, czarna suknia (*Undula, Genialna epoka*), gorsety (*Nawiedzenie*), korale, zegarek na bransolecie (*Manekiny*) i przede wszystkim jedwabne, czarne pończochy (*Noc Wielkiego Sezonu*) oraz pantofelki na obcasach, przed którymi Jakub pada na kolana w *Traktacie o manekinach*. Oprócz „zmierzwionych włosów” i długich palców, którymi Adela łaskoce lub „jadowicie” grozi ojcu (*Traktat o manekinach. Dokończenie*), jej ciało pozostaje zazwyczaj zasłonięte – lecz dlatego podkreślone, tak jak sceny masochistyczne z jej udziałem, które Schulz ocenzurował w prozie, by jeszcze bardziej je eksponować²².

Uprzywilejowane przez narratora są dolne części ciała Adeli. Jej postać, od pasa w górę tylko zasugerowana, nabiera wyrazistości, gdy Józef patrzy na biodra, na których Adela opiera ręce, „przybierając pozór podkreślonej stanowczości”²³. Innym razem dostrzega pod jej suknią zarys pośladków, które podszczypują ojciec i jego gość w *Martwym sezonie*. Podgląda ją w no-

²⁰ V. Nabokov, *Lolita*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1991, s. 47.

²¹ Ibidem, s. 55.

²² Zob. J. Orzeszek, *Schulz jako pornograf. Spojrzenia/spekulacje*, „Teksty Drugie” 2021, nr 6.

²³ B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 40.

cy przez okno, jak leży w łóżku „z rozchylonymi udami, spazmując bezprzytomnie w objęciach snu”²⁴, jak „Nie ma sił nawet, by wciągnąć kołdrę na obnażone uda”²⁵. Patrzy na jej nogi – „smukłe nogi w jedwabnych pończochach”²⁶, „wysmukłe nogi o łabędzich konturach”²⁷. Jeden jedyny raz, w *Traktacie o manekinach*, pełen skupienia widzi jej „stopę, opiętą w czarny jedwab”, naprężoną „jak pyszczek węża”²⁸. Otóż Adela we własnej osobie.

Śledząc ruch tych spojrzeń, można postawić co najmniej trzy hipotezy dotyczące tak jej istnienia w świecie *Sklepów* i *Sanatorium*, jak i sposobów ukazywania jej przez Schulzowskiego narratora. Pierwsza wydaje się dość oczywista, choć dopiero w „anatomicznych” zbliżeniach staje się uderzająca – Adela nie jest zwykłą służącą. Świadczy o tym nie tylko jej zachowanie, ale i garderoba – biżuteria, ozdobny zegarek, kosztowne suknie z jedwabiu i nowe, zapakowane na prezent („pudełko ze wstążkami”) buty na obcasie. Nie są to raczej rekwizyty zakupione z pensji pokojówki. Nie w bliskim bankructwa domu Jakuba. I wskazują może na jakieś nieopowiedziane w tekście, lecz dostatecznie mocno zainsynuowane pozadomowe zajęcia Adeli. Jakże na przykład?

Jan Gondowicz nie ma wątpliwości, że Adela zarabiała na ulicy Krokodyli lub miewała u siebie mężczyzn, którzy obdarowywali ją strojami. Swoim zwyczajem dopisał nawet dalszy ciąg jej historii. Po tym, jak tracimy ją z oczu w *Ostatniej ucieczce ojca*, gdyż – jak mówiono – pojechała do Ameryki, a „okręt, którym płynęła, zatonął i wszyscy pasażerowie stracili życie”²⁹, Gondowicz odnajduje ją na liście pasażerów *Titanica*, co prawda pod przykrywką, jako „*tailoress from Russia*” o nazwisku Bejła Moor. I ustala, że jednak uratowała się z katastrofy razem ze swoim nieślubnym synkiem, z którym wsiadła na statek, a wreszcie zamieszkała w USA w stanie Teksas³⁰.

Druga hipoteza jest o charakterze historycznoliterackim. Pozwala usytuować pisarstwo Schulza w pobliżu mieszczańskiej powieści *fin de siècle*’u, a szczególnie jej podgatunku, który w literaturoznawstwie anglosaskim bywa nazywany „powieścią buduarową” (*cabinet fic-*

²⁴ Idem, *Martwy sezon*, s. 248.

²⁵ Idem, *Edzio*, s. 292.

²⁶ Idem, *Noc Wielkiego Sezonu*, s. 100.

²⁷ M. Weron [B. Schulz], *Undula*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 6.

²⁸ B. Schulz, *Traktat o manekinach*, s. 36.

²⁹ B. Schulz, *Ostatnia ucieczka ojca*, s. 312.

³⁰ Zob. J. Gondowicz, *Smukłonoga Adela*, w: idem, *Duch opowieści*, Warszawa 2014, s. 111. Zob. też internetową *Encyclopedia Titanica*: <https://www.encyclopedia-titanica.org>, gdzie znajduje się lista pasażerów i ich biografie (dostęp: 18.03.2022).

tion). Emily Apter, autorka monografii o obrazach kobiecości w tym nurcie – który „narodził się z flirtu między dziewiętnastowieczną «patologią nowoczesności» głoszoną przez Balzaca i Baudelaire’a a paramedyczną literaturą «psychopatologii seksualnych»³¹ – za jedną z jego konstytutywnych cech uznaje erotyzację i fetyszyzację przestrzeni prywatnych, kameralnych i zamkniętych, czasem pilnie strzeżonych przed spojrzeniem obcego, w których kobiece ciała bywały obnażane: sypialni, garderób, rozmaitych gabinetów lekarskich i pracowni artystycznych czy rzemieślniczych. „Powieść buduarowa w znacznej mierze sprowadzała się do fetyszystycznego konceptu pokazywania i opowiadania tego, co z zasady było przeznaczone tylko dla nielicznych i trzymane za zamkniętymi drzwiami. Pod tym względem była blisko spokrewniona z tanimi romansami czy pornografią [...], które podniecały publiczność obietnicą uchylenia kurtyny, za którą skrywały się zakazane sceny cudzołóstwa i libertyństwa. Bliska relacja łączyła ją także z powieścią burdelową (*prostitution novel*), dla której typowa jest perspektywa męskiego klienta, wybierającego spośród kobiet tak, jakby oglądał przedmioty rozłożone w gablocie. Powieść buduarowa też podkreślała ów aspekt transgresywnego, erotycznego kolekcjonerstwa – zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz chronionego mieszczańskimi konwenansami «domu»³².

Wewnątrz mieszczańskiego domu, ale też mieszczańskiego imaginarium przełomu wieków, jak przekonuje Apter na licznych przykładach literackich³³, owym obiektem męskiego pożądania była pokojówka – główna postać kobieca w powieści buduarowej, ale także w krótkich historiach obrazkowych, masowo reprodukowanych na stereoskopowych pocztówkach. Na zewnątrz dopełniała ją druga figura patriarchatu – pracownica seksualna. Ta pierwsza ogniskowała na sobie erotyczne i klasowe fantazmaty ojców, mężów i synów o dominacji w czterech ścianach rodzinnego domu. Druga oferowała ich spełnienie za drzwiami „domu półotwartego”³⁴. Obu przypadała w tekstach kultury rola inicjujących albo inicjowanych w doświadczenie erotyczne, lecz również ten sam model reprezentacji. „Panny służące” i *filles de nocte*

³¹ E. Apter, *Cabinet Secrets: Peep Shows, Prostitution, and Bric-a-bracomania in the Fin-de-siècle Interior*, w: eadem, *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the Century France*, Ithaca–London 1991, s. 40. Tłumaczenie – J.O.

³² Ibidem, s. 41.

³³ Apter poświęca najwięcej uwagi literaturze francuskiej – od Lamartine’a, Zoli, Goncourtów, Flauberta, Maupassanta, po Mirabeau, Huysmansa, Prousta czy Geneta.

³⁴ Na temat przemian społecznych związanych z prostytutką oraz ich wpływu na model męskości przełomu wieków zob. na przykład A. Corbin, *Les Filles de nocte: misère sexuelle et prostitution, XIXe et XXe siècles*, Paris 1992.

„były w wyobraźni *fin de siècle*'u fetyszyzowane jako erotyczny towar na sprzedaż lub przedmiot kolekcjonerski”³⁵. Ich literackie ciała zostały podporządkowane – jak nazywa to Apter – „narracjom panów” (*master narratives*) jako „teksty służące” czy „teksty usługowe” (*servant texts*). Służące ich. Usługowe im.

Czytając z ciał służących jak z pergaminu, na którym władza pisze swą zwierzchność – by sięgnąć po znane metafory Foucaulta³⁶ – Emily Apter próbuje odsłonić zarówno proces „udomowienia męskiego fetyszyzmu w sensie uwewnętrznienia i zarazem oswojenia perwersji seksualnych”, jak i same zasady „ekonomii erotyzmu opartego na dominacji i uległości – z jego specyficznymi regułami, kodami lub ikonograficznymi znakami, częściowo zaciemnianymi czy poddanymi «skotomizacji»”³⁷.

Z repertuarem figur i fantazmatów powieści buduarowej łączyłaby więc Schulza przede wszystkim centralna postać służącej – nacechowana erotycznie i uwikłana w dwuznaczne stosunki z kupcem Jakubem i jego synem Józefem. Podobnie jest też z traktowaniem przestrzeni. Akcja większości opowiadań rozgrywa się w heterotopii drobnomieszczańskiego domu. Kolejne jego pomieszczenia zostają sfunkcjonalizowane przez narratora nie tyle zgodnie z ich przeznaczeniem, ile jako zamknięte szkatułki z rodzinnymi sekretami czy mitami – zaciemnione czy „skotomizowane” w ruchu jego wyobraźni („Rzecz dziwna, jak te stare wnętrza nie mogą znaleźć spokoju nad wzburzoną swą ciemną przeszłością”³⁸), a teraz jedna po drugiej otwierane. Wśród nich są także szkatułki szczególne, których zawartość Józef odsłania połowicznie. Na przykład szwalnia Poldy i Pauliny, zaaranżowana późnymi wieczorami w jadalni. Józef niby pozwala, byśmy z ukrycia („w ciemnych drzwiach przyległego pokoju”³⁹) oglądali próby uwodzicielskie Jakuba – ale tylko do chwili, gdy Adela znudzona albo pokonana jego tyradami gotowa jest spełnić jego niewypowiedziany sadomasochistyczny scenariusz. Adela podnosi brzeg sukni. Jakub pada do jej stóp. Lampa gaśnie, drzwi się zamykają.

³⁵ E. Apter, *Cabinet Secrets*, s. 43.

³⁶ Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009 (zwłaszcza rozdziały *Ciało skazańca* i *Panoptyzm*).

³⁷ E. Apter, *Master Narratives/Servant Texts: Representing the Maid from Flaubert to Freud*, w: eadem, *Feminizing the Fetish*, s. 178. Za autora terminu „skotomizacja” uznaje się Édouarda Pichona lub René Laforgue’a. Bywa określana jako „nieświadoma ślepotą” podmiotu. „Skotomizacja to mechanizm obronny, w ramach którego jednostka «nie dostrzega» pewnych typów sytuacji bądź konfliktów ze względu na wywoływane przez nie emocje lub lęk” (A. Freud, *Ego i mechanizmy obronne*, przeł. M. Ojrzyńska, Warszawa 2004, s. 70).

³⁸ B. Schulz, *Wiosna*, s. 194.

³⁹ Idem, *Manekiny*, s. 30.

Luneta Schulza

Kiedy Józef patrzy na ciało Adeli – i to jest trzecia hipoteza – widzi je zawsze w częściach. Rozczłonkowane ciało staje się odrealnione. Włosy, oczy, usta, palce, pośladki, uda, stopy. Wyłaniają się z zaciemnionego tła jak niezwykle, biomorficzne przedmioty oglądane w fotoplastykonie. Czasem osobno, czasem w konfiguracjach, czasem nagie, czasem przysłonięte jedwabiem. Jeśli raz się na nie spojrzy w ten sposób, trzeba dodatkowego aktu woli, „zawieszenia niewiary”, by w lekturze znowu scalić je w postać kobiety o imieniu „Adela”.

Ale nie tylko Adeli się to przytrafia. Podobnie ukazują się Józefowi ciała Poldy i Pauli. Ich twarze to „rozpalone policzki” lśniąca „emalią oczu”. Ich „szczupłe i tandetne ciała” reprezentowane są „lakiem skrzypiących pantofelków, sprzączkami podwiązek pod wzdętą od wiatru sukienką”. To jeszcze „płonące dekolty”, „lakierowane, tanie nóżki” w pończochach oraz „zwięzła i szlachetna konstrukcja przegubu” pod kolanem, którą Jakub – jak to określa narrator – „studiuje”⁴⁰.

Panienci sklepowe w *Ulicy Krokodyli* mają „smukłe, węzowe ciała”, których metonimią są nogi ustawione w kontrapoście⁴¹. Tamtejsze prostytutki to długie, koronkowe suknie i kroczące „posuwiście”, „drapieźnie” nogi. Ale nawet gimnazjalistki „noszą tu w pewien charakterystyczny sposób kokardy, stawiają swoistą manierą smukłe nogi”⁴². Pokojówka w *Sanatorium pod Klepsydrą* objawia się jako koronkowy fartuszek i kołyszące się przed Józefem biodra. Podobnie kobiety mijane przez niego na ulicy: „chroniczny zmrok [...] nie pozwala nawet dokładnie rozróżnić twarzy”. Zmrok ten rozprasza się jednak, gdy Józef patrzy na ich „nogi, kształtne istotnie i elastyczne nogi w nieskazitelnym obuwiu [...] W kawiarni i w teatrze zakładają nogi wysoko odsłonięte do kolan i milczą nimi wymownie”⁴³. Parafrazując Witkacego, można powiedzieć, że nie tylko grafiki Schulza, ale i jego nowele „to są poematy okrucieństwa nóg”⁴⁴. Nogi najczęściej reprezentują cielesność jego kobiecych postaci. Nierzadko są jedyną ich manifestacją w tekście.

⁴⁰ Ibidem, s. 31.

⁴¹ Idem, *Ulica Krokodyli*, s. 74.

⁴² Ibidem, s. 79.

⁴³ Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 266.

⁴⁴ S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, s. 321–323. Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, red. P. Sitkiewicz, Gdańsk 2021, s. 187.

Można więc powiedzieć, że spojrzenie Józefa bywa też typowo fetyszystyczne. Przemienia bowiem kobiece ciało w przedmiot pożądania, w zbiór jego zreifikowanych części i substytutów, które zyskują status autonomicznych ikon. I zostają powtórnie nacechowane erotycznie. Bywa przy tym spojrzeniem voyeurysty. Józef czerpie rozkosz z samego aktu patrzenia.

Jego opowieści o kobiecych ciałach są historiami oka, a nie historiami dotyku. Proza Schulza, tak bardzo sensualna, kiedy opisuje erotyzm przyrody – erotyzm „złotego ścierniska”, które „krzyczy w słońcu” i „Huczy rojowiskiem much”, erotyzm „chwastów, zielska i bodiaków”, w których „wrzeszczą świerszcze”, a „strąki nasion eksplodują” w „rzęsistym deszczu ognia”⁴⁵ – staje się zdystansowana i okulocentryczna, gdy idzie o erotyzm kobiecego ciała. Znamienne, że do fizycznego kontaktu między ciałami kobiet i mężczyzn dochodzi w nowelach Schulza niezmiernie rzadko. Zresztą te nieliczne sceny nie potęgują erotycznego napięcia. Przeciwnie – w sposób parodystyczny je rozładowują, jak na przykład prztyczek w nos Jakuba w *Manekinach* czy pochwylenie Adeli przez subiektów w *Martwym sezonie*.

Najbardziej intensywnych pobudzeń erotycznych dostarczają narratorowi i jego bohaterom punktowe obserwacje, prowadzone najlepiej z oddalenia i z ukrycia. Metaforą tego spojrzenia jest falliczna luneta z *Sanatorium pod Klepsydrą*, przez którą Józef podgląda pokojówkę, przysłana mu zamiast pornograficznego druku. Niedotykalność kobiecego ciała wydaje się u Schulza konieczna do tego, by potęgować i podtrzymywać stan erotycznego pożądania (Józef o Biance: „Myślę, że dotknięcie jej dłoni musi przekraczać wszystko wyobrażalne”; „Dotknięcie jej ciała musi być aż bolesne od skupionej świętości kontaktu”⁴⁶).

Nie ma tu mowy o konsensualności ciał, która bywa postulowana przez badaczki i twórczynie feministyczne – również reżyserki identyfikujące się z „kobietą pornografią”⁴⁷. Zasadnicza ambiwalencja dotycząca zarówno prozy Schulza, jak i *Xięgi bałwochwalczej* polega właśnie na tym – mimo że na poziomie fabuł i przedstawień mężczyźni są u niego niemal zawsze w pozycji słabości czy poniżenia wobec postaci kobiecych, sam model reprezentacji kobiecego ciała pozostaje raczej męskocentryczny. Józef, podobnie jak autor grafik, którego twarz pojawia się wśród bałwochwalców, w świecie swoich przedstawień jest „władcą spojrzenia”.

⁴⁵ B. Schulz, *Sierpień*, s. 7.

⁴⁶ Idem, *Wiosna*, s. 168.

⁴⁷ Zob. M. Szcześniak, *Symulakryczna przyjemność. Ohrazy kobiecej przyjemności w filmach pornograficznych*, „Kultura Popularna” 2009, nr 1, s. 68–75; M. Radkiewicz, *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserki i artystki*, Kraków 2010.

Jego oko niczym obiektyw kamery przemienia kobiece ciało w ekran, na który projektuje swoje erotyczne imaginarium⁴⁸.

Trudno sobie wyobrazić, by Adela i inne postaci kobiece, na których skupia się spojrzenie Józefa, były z krwi i kości. Witkacy zauważył półserio, choć bardzo trafnie, że „damy Schulza [...] nie mają nagniotków”⁴⁹. Czasem można odnieść wrażenie, że nie mają też organów wewnętrznych. Że to nie mięśnie nadają rytm ich ciałom, tylko zaszyte pod skórą zębatki i sprężyny – automatyczne mechanizmy nakręcone tak, by posłusznie reprodukować ruch zadany przez konstruktora. Z kolei kobiece ciała, które nie poddają się rygorowi, jak „płodne” i „mięsne” ciało ciotki Agaty czy zwierzęce ciało Tłui, pozostają poza erotyczną grą Schulza. Do niej konieczna jest dyscyplina automatu: „osobliwy chód tych panienek. Jest to chód w nieubłaganie prostej linii, nie liczący się z żadnymi przeszkodami, posłuszny tylko jakiemuś wewnętrznemu rytmowi, jakiemuś prawu, które odwijają one jak z kłębka w nić prostoliniowego truchciku, pełnego akuracności i odmierzonej gracji.

Każda nosi w sobie jakieś inne, indywidualne prawidło, jak nakręconą sprężynkę.

Gdy tak idą prosto przed siebie wpatrzona w to prawidło, pełne skupienia i powagi, wydaje się, że przejęte są jedną tylko troską, by nie uronić nic z niego, nie zmylić trudnej reguły, nie zboczyć od niej ani na milimetr. I wtedy jasne się staje, że to, co z taką uwagą i przejęciem niosą nad sobą, nie jest niczym innym, jak jakąś *idée fixe* własnej doskonałości, która przez moc ich przekonania staje się niemal rzeczywistością”⁵⁰.

Anatomie pożądania

A zatem kobiety Schulza – erotyczne manekiny, pałuby, automaty?

Na przełomie 1933 i 1934 roku, gdy Schulz debiutował *Sklepami cynamonowymi*, Hans Bellmer kończył prace nad pierwszą wersją *Lalki*. Kilka miesięcy później opublikował jej fotografie z przedmową w broszurze *Die Puppe*, a niedługo potem w paryskim czasopiśmie surrealistów „Minotaure”.

Jej kruche ciało, poćwiartowane i rozłożone przed obiektywem w „konwulsywnie pięknych” pozach, jest – być może – jednym z najbardziej niepokojących, a przy tym „najbardziej

⁴⁸ Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków–Warszawa 2010, s. 33–47.

⁴⁹ S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, s. 187.

⁵⁰ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 265.

wpływowych, najbardziej olśniewających”⁵¹ fantazmatów męskiego pożądania, jaki powstał za życia Schulza. I w ramach jego pokolenia. Zachwycili się Lalką, uwiedzeni od razu, André Breton, Paul Éluard czy Georges Bataille. Z oddalenia kilkudziesięciu lat Konstanty Jeleński pisał nie o jej recepcji, lecz o kulcie: „Znacząc więcej niż obraz, więcej niż przedmiot, zrodziła swoją własną mitologię, stała się fetyszem, idolem”⁵².

Schulz raczej nie zetknął się z Bellmerem, choć teoretycznie mógł. Nie spotkali się ani w Berlinie, ani w Paryżu. Prawdopodobnie nie zobaczył też jego dzieła. A przynajmniej nie zostawił w swoich listach i szkicach krytycznych żadnych śladów po tych spotkaniach. Nie musieli się jednak spotkać fizycznie, by być blisko. Obaj należą do tej samej rodziny twórców – „demonologów”⁵³. Bellmer, syn znenawidzonego przez siebie ojca, uciekinier z tyranizowanego domu i nazistowskich Niemiec, dla którego „skandaliczna” estetyka przemocy była stałym narzędziem pracy i metodą obnażania „wielkiego skandalu świata”⁵⁴, to niewątpliwie powinowaty Schulza⁵⁵.

⁵¹ K. A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, przeł. J. Lisowski, oprac. P. Kłoczowski, Gdańsk 2013, s. 6.

⁵² Ibidem.

⁵³ Witkiewicz zdefiniował ten ponadnarodowy i ponadczasowy nurt twórców w *Wywiadzie z Brunonem Schulzem*: „Według mnie zaczątki tego kierunku widać w niektórych dziełach dawnych mistrzów, jeszcze w nim niejako niewyspecjalizowanych, u Cranacha, Dürera, Grünewalda, gdy malują oni z dziwną pewnością, rozkoszą wyuzdania tematy bardziej piekielne niż niebiańskie, odpoczywając w nich z czystym sumieniem po często przypuszczalnie nudnych i wymuszonych świętościach. Według mnie do demonologów należy także Hogarth. Ale prawdziwym twórcą tego kierunku [...] był Goya. Od niego wywodzą się demonolodzy XIX wieku, tacy jak Rops, Munch czy nawet Beardsley. Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej (egoizm, który robi wyjątek tylko dla gatunku, drapieżność, chęć posiadania, żądze płciowe, sadyzm, okrucieństwo, pragnienie władzy, gnębienie wszystkich dokoła), na której dopiero przez odpowiednią tresurę wyrastają inne, szlachetniejsze właściwości, dające się zresztą nawet u zwierząt zaobserwować w formie zarodkowej” (s. 186).

⁵⁴ „Początkiem mojego skandalicznego dzieła jest to [...], że świat jest wielkim skandalem” – miał powiedzieć Konstantemu Jeleńskiemu (s. 23).

⁵⁵ Bellmera i Schulza porównywała chyba tylko Elżbieta Łojczyk w trzech znanych mi tekstach: *Obraz ciała bez obrazu. Ćwiartowanie pragnienia w twórczości Brunona Schulza i Hansa Bellmera*, „LiteRacje” 2005, nr 4, s. 12–24; *Wcielenia materii (Schulz i Bellmer)*, „Twórczość” 2009, nr 3, s. 64–92; *Niejasne postanowienie roślinnej natury. Strategie mimikry w twórczości Hansa Bellmera i Brunona Schulza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 1, s. 106–119. W swoim krótkim porównaniu staram się iść jednak innymi tropami. Interesuje mnie tu sama cielesność Lalki, a szerzej – konstrukcja kobiecości u obu artystów. W temacie ich filozofii i antropologii twórczości czy stosunku do materii odsyłam do przywołanych artykułów.

Łączy ich podobny mit dzieciństwa, które Bellmer opisał w przedmowie do *Die Puppe*, a Schulz, nieporównanie obszerniej, w opowiadaniach – z centralną figurą sztukmistrza czy prestidigitatora, z rekwizytornią ulicznego kuglarstwa, z marionetkami, ze szpargałami i płowiejącymi tapetami, które „już tylko ironicznie przypominały o egzystencjach minionej intensywności”⁵⁶, wreszcie z fotografiami pornograficznymi, które inicjowały w dziecięcą seksualność. Bellmer pisze o nich wstydliwie „zakazane fotografie” („wystarczy, jeśli wspomnę, że właśnie w ten sposób młode dziewczęta pojawiły się w moich myślach”⁵⁷), a Schulz poświęca im wspaniały akapit w *Sierpniu*.

Łączy ich też ryzykowne zainteresowanie „wielkookimi dziewczynkami o uciekającym w bok spojrzeniu”⁵⁸, które stało się tematem przewodnim dla całej twórczości Bellmera, zaś u Schulza, jakby poddane autocenzurze, ujawnia się w kilku planszach z *Xięgi*, a w prozie przede wszystkim w postaci Bianki⁵⁹.

Łączy ich wreszcie sadomasochistyczna wyobraźnia erotyczna, która staje się imperatywem w pracach plastycznych. Jeśli jednak Schulz w swoich rysunkach i grafikach jest twórcą fantazmatów masochistycznych, a ciała dręczone jego kreską są zawsze ciałami męskimi, Bellmer przeciwnie – czerpie z figur i środków sadyzmu, by eksplorować ciało kobiece. To właśnie różnice i odchylenia, a niekoniecznie punkty styeczne, pozwalają lepiej określić stopień ich pokrewieństwa.

Niewykluczone, że Lalka Bellmera, gdyby Schulz ją zobaczył, olśniłaby go – jak surrealistów – ale może byłoby w tym olśnieniu coś ze wstydu lub lęku. Bo też Bellmer nieustannie poru-

⁵⁶ H. Bellmer, *Lalka*, przeł. J. S. Buras, w: *ibidem*, s. 50.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 44.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 52.

⁵⁹ A także w świadectwach biograficznych. Jedno z nich, Ireny Kejlin-Mitelman, było na tyle niepokojące, że Jerzy Ficowski zdecydował się ocenzurować fragment jej listu w zbiorze *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu* (oprac. J. Ficowski, Kraków 1984). Autorka opisała w nim następujące zdarzenie, które rozgrywało się w 1924 roku, gdy miała około trzynaście lat, a Schulz, który malował jej portret – trzydzieści dwa: „Bruno postanowił zmienić czerwoną różę trzymaną przeze mnie – na bez, który się właśnie ukazał, jako bardziej nadający się «do takiej małej dziewczynki». Przemalował kwiaty, ale nie był pewny ręki, więc zbalansował obraz w owalnej ramie na sztalugach i ja siedziałam do ręki. Mama wyszła gdzieś na posiedzenie. Nagle Bruno odkłada paletę, klęka przede mną, pochyla się i całuje mnie w nogi, gdzieś koło pęciny, nieruchomy. Tylko dłonie żyją samodzielnym życiem i suną coraz wyżej po łydkach, sięgają kolan. Od pierwszej chwili tak zastygłam, że nawet tego bzu z ręki nie wypuściłam. To było moje pierwsze zetknięcie z mężczyzną”. Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2021.

sza się na granicy *obscenum*. Zaczyna swoje artystyczne dzieło w miejscu, do którego Schulz nigdy nie dotarł – do którego się nie posunął. Na niektórych fotografiach sfragmentaryzowane ciało Lalki przypomina – bardziej niż adorowanego idola – okaleczone lub storturowane ciało ofiary. W jej ubytkach i dziurach widzimy drewniany stelaż – jak nagi kręgosłup, obnażony spod płatów mięsa. Na jednej fotografii Bellmer podzielił Lalkę na części i pedantycznie poukładał je obok siebie jak eksponaty anatomiczne. Na innej sam korpus i przycięte nad kolanem uda leżą w zmiętej pościeli, która – trudno oprzeć się temu wyobrażeniu – w chwili fotografowania nadal ma w sobie pot kopulujących ciał. Jeszcze inne zdjęcie przedstawia korpus Lalki i jej oddzieloną głowę o pustych oczodołach. Przysłonięte jedwabiem jak żałobną chustą, jej członki stają się erotycznymi fetyszami, ale zarazem – funeralnymi relikwiami lub trofeami.

W tych niezwykle intensywnych aktach kobiecych, w których modelką jest Lalka, Bellmer odsłania – z poruszającą otwartością – coś bardzo wstydliwego o labiryntach swojego pożądania. Ale przecież nie tylko swojego. Tym czymś jest niejasne i mimowolne przymierze między erotyzmem a popędem śmierci lub – jak by powiedział Fromm – nekrofilityczną namiętnością „dotykania zwłok, znajdowania się w ich pobliżu i spoglądania na nie, a w szczególności [...] rozczłonkowywania ich”⁶⁰. Nie bez powodu w szkicach krytycznych o jego twórczości stale powracają nazwiska takich postaci, jak Gilles de Rais czy Kuba Rozpruwacz⁶¹. Bellmer bynajmniej nie bronił się przed tymi porównaniami. W *Małej anatomii nieświadomości fizycznej albo anatomii obrazu* opisywał zwłoki ofiary brutalnego morderstwa, które zobaczył kiedyś na zdjęciu – dokładnie takim językiem, jakim zwykł mówić o swojej pracy. Ciało ofiary, udręczone przed śmiercią i skrępowane w nienaturalnych pozycjach, zostało – jak to określił – „przekształcone” w rzeczywistych działaniach oprawcy tak, jak on sam „przekształcał” dziewczęce ciało Lalki w planie wyobrażenia⁶².

⁶⁰ E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, Poznań 2002, s. 366.

⁶¹ Zob. K. A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*; S. Rosiek, *Ze wstępnych notatek do Lalki*, w: *Gry Lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975*, wybór i oprac. A. Przywara, A. Szymczyk, Gdańsk 1998; A. Taborska, *Hans Bellmer, Unica Zürn i kobiety bezgłowe*, w: *Bellmer/Visat*, teksty A. Jouffroy, N. Kruszyna, K. Łata-Wrona, A. Taborska, G. Visat, H. Waniek, Katowice 2015; H. Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge 1995.

⁶² Zob. H. Bellmer, *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, przeł. J. M. Kłoczowski, Lublin 1994, s. 40–41: „Zachowaliśmy dokładnie w pamięci pewien dokument fotograficzny: aby przekształcić swą ofiarę, mężczyzna ciasno obwiązał jej uda, ramiona i piersi. Zaciskając drut, krzyżując go na chybił trafił, tworzył wybrzuszenia ciała, nieregularne trójkątne wypukłości, wydłużał załamania i nieczyste wargi, mnożył

Wydaje się, że Schulz nigdy by sobie nie pozwolił na takie porównanie. Ale też na takie przedstawienie cielesności. Nawet nie z powodów etycznych (bo przecież nie taka była jego kwalifikacja sztuki: „sztuka operuje w głębi przedmoralnej” i „stawia zadania etyce – nie przeciwnie”⁶³). Wyobraźnia Schulza jednak inaczej kreowała przedmiot swojego pożądania, innymi ścieżkami do niego próbowała dotrzeć i go osiąść. Ponury radykalizm Bellmera, którego celem było nie tylko opracowanie „graficznej transkrypcji obrazów mentalnych, fantazmatów i doznań, jakie rodzi pożądanie”⁶⁴, ale w ogóle „wynalezienie nowych form pożądania”⁶⁵, zawierał w sobie utylitarystyczny – jakby „chirurgiczny”, „architektoniczny” lub „anagramatyczny” – stosunek do ciała.

W jednym z najbardziej znanych fragmentów *Anatomii obrazu* czytamy: „Ciało podobne jest do zdania, które pragnie, abyśmy rozłożyli je na poszczególne wyrazy i przy pomocy kolejnych, mnożonych w nieskończoność anagramów odkryli na nowo jego prawdziwy sens”⁶⁶. W innym: „Z chwilą, gdy tylko kobieta osiągnie poziom swego doświadczalnego powołania, gdy podda się kolejnym przemianom, algebraicznym obietnicom i kaprysom przeistoczeń, kiedy jej naskórek i stawy, chronione przed naturalnymi niedogodnościami opóźnionego montażu i demontażu, staną się rozciągliwe i kurczliwe – dopiero wówczas dowiemy się wszystkiego o anatomii pożądania, i to o wiele więcej, aniżeli umożliwia nam samo uprawianie miłości”⁶⁷.

W poszukiwaniu nowych form erotycznych Bellmer nie poprzestaje na przekształcaniu kobiecego ciała z zewnątrz. Chce także penetrować jego „wewnętrzny pejzaż”, zaciemniony i niedostępny, jakby tam – w cichym szumie płynów fizjologicznych i drażliwych unerwień – miało pulsować pożądanie w najczystszej postaci. Jak na jednym z rysunków, pod tytułem *Rose ou Vert la nuit*, na którym naga dziewczynka otwiera przed obserwatorami i przed samą sobą swoje ciało, odwijając płaty skóry z piersi tak, jakby rozgarniała gorset. Albo jak w pierwszej *Lalce*, w której brzuchu artysta ukrył „tłumione myśli dziewczynek”⁶⁸ –

piersi nigdy niewidziane w tak niewypowiedzianych miejscach”. Znamienne, że w 1958 roku Bellmer niemal dosłownie powtórzył to działanie w serii aktów fotograficznych z Unică Zürn.

⁶³ B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: SK, s. 10.

⁶⁴ K. A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, s. 20.

⁶⁵ Cyt. za: A. Przywara, A. Szymczyk, *Hans Bellmer. Katowice, 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*, w: *Gry Lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975*, s. 9.

⁶⁶ H. Bellmer, *Mala anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, s. 44.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 38–39.

⁶⁸ H. Bellmer, *Lalka*, s. 52.

miniaturowe panoramy z fantazmatami budzącego się erotyzmu (były tam jakieś kiczowate pejzaże, chusteczka z kilkoma kroplami śliny, statek tonący między lodowcami). Można je było podglądać przez pępek, naciskając jednocześnie sutek Lalki, który służył za guzik do zmiany obrazka.

U Schulza chyba nie ma podobnego pragnienia. Józef nie próbuje zanurzać się w głąb ciała Adeli w poszukiwaniu życia wewnętrznego. Jej ciało, choć w spojrzeniu narratora także podzielone na części, nie odwija przed nim skóry, by odsłonić swoją nieświadomość fizyczną. Co prawda Jakub w *Traktacie o manekinach* niby „Wwiercał się tą chytryością w swe interlokutorki, gwałcił cynizmem tego spojrzenia najwstydlwsze, najintymniejsze w nich rezerwy”⁶⁹, lecz cała praca fantazmatu rozgrywa się w tej scenie na powierzchni. Anatomiczne „badania” Jakuba zaczynają i kończą się na dotykaniu skóry. Ani tu, ani w innych opowiadaniach Schulzowski narrator nie przekracza zewnętrznych granic kobiecego ciała. O ewentualnych jego eskapadach do wewnątrz – na przykład przez pępek – nic przynajmniej nie wiemy. Inaczej niż w projekcie Bellmera, ciała kobiet nie poddają się też u Schulza łatwym metamorfozom. Przekształcenie, multiplikacja ciał, ich absolutna podatność na reorganizacje były podstawowymi środkami, za pomocą których Bellmer poszukiwał skondensowanych obrazów pożądania. W drugiej Lalce ta metoda została doprowadzona do skrajności. Dzięki użyciu ruchomego stawu kulistego w brzuchu Lalki artysta zyskał niemal nieograniczoną możliwość łączenia ze sobą poszczególnych części ciała. W ten sposób powstawały nieantropomorficzne stwory o zwielokrotnionych korpusach, nogach, waginach, pośladkach i piersiach narosłych na kuli, a pączkujących w kolejne fałdy i spiętrzenia polipów.

Wyobraźnia erotyczna Schulza raczej na odwrót. Reprodukuje cielesności powtarzalne i ograniczone. „Lalkowate” ciała Adeli, Poldy czy Pauliny są skondensowanymi obrazami pożądania w tym zakresie, w jakim są emblematyczne – unieruchomione w konwencjonalnych, doskonale czytelnych pozach i gestach, do których Schulz z ostentacją powraca i które intensyfikuje właśnie w repetycjach, a nie transformacjach.

Są obrazami skondensowanymi także z tego powodu, że streszczonymi w kilku schematycznych modelach przedstawiania, reprezentatywnych dla estetyk popkultury – między innymi powieści buduarowej, reklamy i pornografii. Gdyby szukać teoretycznego programu dla uzasadnienia kobiecych ciał u Schulza, byłaby nim „Wtóra Demiurgia”, a nie „anatomia nieświadomości fizycznej”.

⁶⁹ B. Schulz, *Traktat o manekinach*, s. 34.

Tutaj nie ma miejsca na polimorficzność Lalki. Członki Adeli są skrupulatnie policzone. Jej role – obsadzone w konkretnych częściach ciała. I tylko w nich. Posłuchajmy Jakuba: „Nie zależy nam [...] na tworach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia [...]. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. [...] Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone”⁷⁰.

Jeszcze jedna, nie mniej istotna różnica między Bellmerem i Schulzem – schematyczność erotycznych ciał w prozie Schulza pozwala myśleć o pastiszu, o ironii, o prowokacji, o kampanii. „Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”⁷¹.

Milczące ciało Lalki krzyczy. O jednym z jej zdjęć Paul Éluard pisał: „Mogłaby umrzeć z li-tości, którą czuje dla siebie samej”⁷². To fotografia jak z rodzinnego albumu. Dziewczynka z kokardą we włosach siedzi na schodach pustego domu – przytulona do poręczy. Tylko sznur zawiązany wokół jej kolana nie pasuje do obrazka. I jej spojrzenie – straszliwie smutne i samotne. „Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią?”⁷³

Druga strona twarzy

A co z Adelą? Jest przecież „błyszcząca i rozbawiona, trzepocąca z uśmiechem wielkimi rzęsami”⁷⁴. Ale nie zawsze. Gdy przeglądam ilustracje i rysunki Schulza, odkrywam jej twarz na nowo. Tak jakby druga strona twarzy Adeli, zasłonięta w słowie – za lub pod słowami, między słowami – mogła zaistnieć dopiero w obrazie.

⁷⁰ Ibidem, s. 35.

⁷¹ Idem, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: SK, s. 9.

⁷² P. Éluard, *Mgliste gry lalki*, przeł. G. Szymczyk-Kluszczyńska, w: *Gry Lalki*, s. 58.

⁷³ B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 38.

⁷⁴ Idem, *Noc Wielkiego Sezonu*, s. 98.



„Nocny rozgardjusz”

śmiechów i żartów nie doprowadza do rozwiązania.

Tylko boczne pokoje, niewięgnięte w ten wielki bałagan nocy, mają swój czas odrębny, odmierzany tykaniem zegarów, monologami ciszy, głębokim oddechem śpiących.

Tam śpią mamki rozłożyste i nabrzmiałe mlekiem, śpią przysane żarliwie do łona nocy, z płonącymi w ekstazie policzkami, a niemowlęta błądzą po ich śnie z zamkniętymi powiekami, wędrują pieszczołliwie, jak wężące zwierzątka, po białych równinach tych piersi, łążą delikatnie, szukając ślepa twarzą wejścia do tego rozpora, wejścia do tego snu głębokiego, aż znajdują czulemi ustami pypkę snu, zaufaną sutkę pełną zapomnienia.

A ci, którzy w łóżkach swych pochwycili sen, już go nie puszczaają i walczą z nim jak z aniołem, który się wyrwa, aż go zmożą i przyduszą do pościeli i chrapią z nim na przemiany, jakby kłócili się i wypominali sobie gniewnie dzieje swej nienawiści.

A kiedy te żale i kwasy zamilkną, ukójone, i cała ta gonitwa rozprasza się i gubi po kątach, pokój za pokojem zapada w ciszę i w niebyt, — wchodzi subjekt Leon omackiem po schodach, wchodzi powoli z butami w rękę i szuka kluczem w ciemności dziurki w zamku. Wraca jak co nocy z lupanaru, z oczami przekrwionymi, wstrząsany czkawką i z nitką śliny ciągnącą się z ust rozchylnych.

W pokoju pana Jakóba pali się lampa na stole, a on sam zgarbiony nad stołem pisze list do Chrystjana Seipla i Synów, przedziałnie i tkalnie mechaniczne, list na wiele stron długi.

Na podłodze leży już długi ciąg zapisanych arkuszy, ale do końca jeszcze daleko. Co chwilę zrywa się od stołu i biegnie dokoła pokoju z rękami w rozwichrzonych włosach i kiedy tak kółuje, zdarza się, że wchodzi także w przelocie na ścianę, leci wzdłuż tapet, jak wielki, niewyraźny komar, uderzając majaczo w arabeski deseni ściennych i znów zbiego na podłogę, kontynuując swój natchniony bieg dookoła.

Adela śpi głęboko, jej usta są rozchyłone, twarz wydłużona i nieobecna, ale jej spuszczone powieki są przezroczyście i na ich cienkim pergaminie pisze noc swój rękopis nawpół tekst, nawpół obraz, pełny kreśleń, poprawek i gryzmołów.

Edzio stoi w swym pokoju do połowy obnażony i gimnastykuje się ciężarkami. Potrzebuje on dużo sił, wdwojnásób dużo sił w ramionach, które mu zastępują bezwładne nogi i dlatego ćwiczy gorliwie, ćwiczy potajemnie całymi nocami.

Adela odpływa wstecz, za siebie, w nieobecność i nie może krzyknąć, zawołać, przeszkodzić temu, by Edzio wylazł przez okno. Edzio wylaził na ganek nieuzbrojony w szcudła i Adela patrzy z przerażeniem, czy nogi go udźwigną. Ale Edzio nie próbuje chodzić. Jak wielki biały pies zbliża się w czworonożnych prysiadach, w wielkich szurających skokach po dudniących deskach ganku i już jest przy oknie Adeli. Jak co noc, orzyciska swą

bladą, tustą twarzą z bolesnym grymasem do lśniące od księżycy szyby i mówi coś spracowany chciałby usnąć i zapomnieć, płacziwie, natarczywie, opowiada z płaczem, że mu zamykają na noc kule do szafy i teraz musi biegać po nocach jak pies na czworakach.

Adela jest jednak bezwładna, całkiem oddana głębokiemu rytmowi snu, który przez nią przepływa. Nie ma sił nawet, by weignać koldrę na obnażone uda i nie może nic poradzić, że przez ciało jej wędrują pluskwy, szeregi i kolumny pluskiew. Te lekkie i cienkie listki-kadłuby biegną przez nią tak delikatnie, że nie czuje najmniejszego muśnięcia. Są to płaskie torebki na krew, rude mieszki na krew bez oczu i bez fizjonomji i teraz maszerują całymi klanami, wielka wędrowka ludów podzielona na pokolenia i na rody. Biegną od nóg krociami, niezliczoną promeniadą, coraz większe, tak wielkie, jak čmy, jak płaskie pigułaresy, jak wielkie czerwone wampiry bez głowy, lekkie i papierowe, na nóżkach subtelniejszych od pajęczyny.

Ale gdy ostatnie spóźnione pluskwy przebiegły i znikły, jeszcze jedna olbrzymia i potem ostatnia — robi się całkiem cicho i podczas gdy pokoje nasiągają powoli szarością świtu, płynię przez puste korytarze i mieszkania głęboki sen.

We wszystkich łóżkach leżą ludzie z podciągniętymi kolanami, z twarzą w bok gwałtownie odrzuconą, głęboko skupioną, zanurzona w sen i bez granic mu oddana. Jak który dorwał się snu, tak go trzyma, kurczowo, z żarliwą i bezprzytomną twarzą, podczas gdy oddech, wyprzedzając go daleko, błądzi samopas na odległych drogach.

I jest to właściwie jedna wielka historia podzielona na partje, na rozdziały, na rapsody rozdzielone między tych śpiących.

Gdy jeden przestaje i milknie, drugi podejmuje jego wątek i tak idzie to opowiadanie tam i sam szerokim, epickim zygakiem, podczas gdy leżą w pokojach tego domu bezwładni, jak mak w przegrodach wielkiej, głuchej makówki i rosną na tym oddechu ku świtowi.

„A d e l a”





Śpiąca Adela – ilustracja do opowiadania *Edzio*, około 1934, czarna kredka, ołówek. Rysunek zaginiony.

Adela i strażacy – szkic ilustracji do opowiadania *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, około 1933, ołówek, 15×19,5 cm. Własność prywatna.

„Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza” – pisał Schulz do Witkacego, odpowiadając na pytanie o relacje między twórczością literacką i artystyczną⁷⁵. Ale „ciaśniejsze” granice niekoniecznie oznaczają „niedostateczne”. To także większa bezpośredniość i skrótowość „techniki”, która dla pewnego typu „materiału” może okazać się stosowniejsza.

Jaka jest twarz Adeli? Każdy widzi. Wystarczy popatrzeć na jedną z ilustracji do *Edzia*, która w pierwodruku w „Tygodniku Ilustrowanym” została zatytułowana przez Schulza imieniem bohaterki. Albo na niedokończony szkic ilustracji do noweli *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, który również nie pozostawia wątpliwości, że przedstawiona na nim pokojówka jest Adelą. Pełna atrybucja jest możliwa dzięki tożsamości twarzy z obu rysunków i odczytaniu kontekstu fabularnego.

Co jednak zrobić, gdy ta podwójna zgodność nie zachodzi? Gdy twarz Adeli pojawia się na innych rysunkach, niemających oparcia w prozie. Nagle migruje poza fabularne granice opowiadań – w scenografie ciasnych pokojów z zasłoniętymi firankami i zmiętymi łózkami. Nosicielką tej twarzy – twarzy Adeli – jest nie tylko służąca ze *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, lecz także kobieta z kilkudziesięciu szkiców masochistycznych. A może kolejność przeobrażenia była odwrotna? Najpierw była ona – pani z rysunków? Na niektórych jej twarz jest ostrzejsza niż w ilustracjach, choć nie sposób jej nie rozpoznać. Na wielu jest naga lub ubrana tylko w buty na obcasie i pończochy. Czasem trzyma pejcz. U jej stóp płaszczy się mężczyzna o podobiznie Schulza.

Spróbujmy więc jeszcze raz spojrzeć w jej twarz. W jej twarz drugą. I wszystkie następne. Czy to nadal Adela? Czy to właśnie Adela?

⁷⁵ Idem, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 8.



Szkic postaci siedzącej kobiety i głowy mężczyzny, około 1933, ołówek, 20,5×16,8 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Dwie kobiety w butach z cholewami, jedna przydeptuje leżącego mężczyznę, przed 1933, ołówek, 14,7×14,3 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Dwie kobiety siedzące na tapczanie, jedna w butach z cholewami, przed 1933, ołówek, 15×19,8 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Dwie kobiety siedzące na krzesłach i klęczący mężczyzna (autoportret), około 1935, ołówek, 15,7×19,7 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Trzy kobiety na kanapce i mężczyzna jako ich podnózek, około 1930, ołówek, 16×20,3 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Dwie kobiety, około 1934, ołówek, tusz, 18,5×13,5 cm. Własność prywatna.



Naga kobieta siedząca na pościeli, zarys postaci męskiej u jej stóp, około 1930, czarna kredka, ołówek, 20×16,8 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Półnaga dziewczyna siedząca na tapczanie, trzech mężczyzn na klęczkach, przed 1933, czarna kredka, 17×21 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Naga kobieta z różgą stojąca nad mężczyzną, który płaszczy się u jej stóp, około 1930, ołówek, 17×20 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

na następnej stronie

Kobieta z psem i szpicrutą podaje stopę klęczącemu mężczyźnie, przed 1933, ołówek, 16×20,3 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie

Mężczyzna na czworakach i kobieta w dominującej pozycji, około 1934, szkic czarną kredką, 16×20 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.





Akt leżącej kobiety, około 1933, ołówek,
16,8×20,2 cm. W zbiorach Muzeum Literatury
w Warszawie.



Akt leżącej kobiety z głową wspartą na dłoni – awers i rewers, przed 1933, ołówek, 15×20,5 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



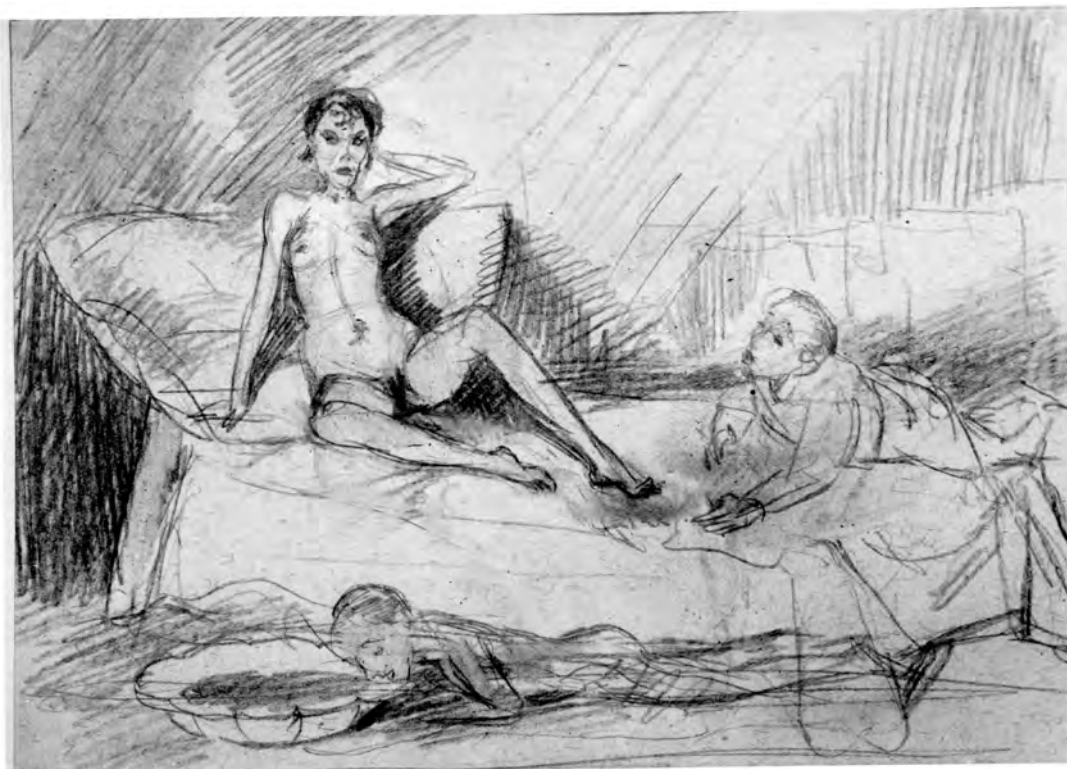
Akt leżącej kobiety z wyłaniającą się zza łoża głową mężczyzny (autoportret), przed 1936 ołówek, 15,5×19,5 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Akt kobiety na łożu na tle miasta, mężczyzna u jej stóp, przed 1933, ołówek, 13,5×20 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

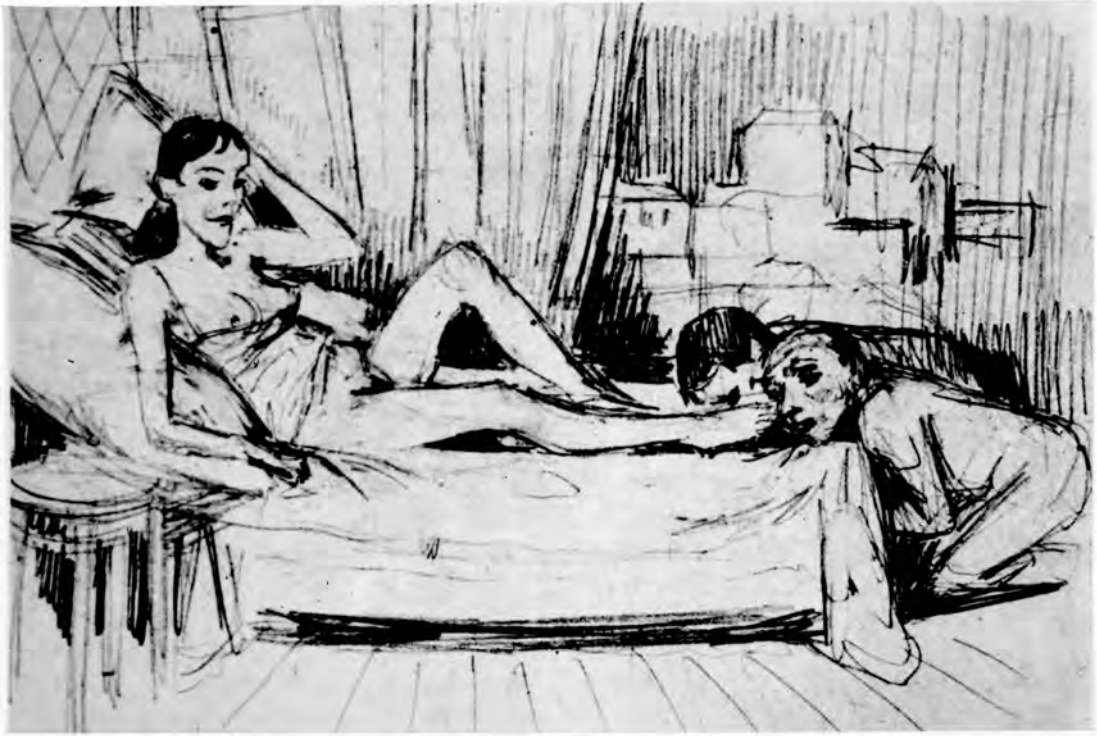


Naga kobieta na łóżku, przy niej wsparty na łokciu mężczyzna, przed 1934, ołówek, 15×19 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Akt kobiety na łożu z kotarami, trzech starców u jej stóp, około 1933, czarna kredka, 16,5×21 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Naga kobieta siedząca na pościeli, u jej stóp zarys mężczyzny, drugi – na podłodze przy misce, około 1933, ołówek, 13,5×19 cm. Własność prywatna.



Półnaga kobieta na łożu na tle zasłony i panoramy miasta, obok dwaj klęczący mężczyźni około 1933, ołówek, 14,5×19 cm. Własność prywatna.



Naga kobieta w pantoflach na łóżku i korzący się mężczyzna, około 1933, ołówek, 14,5×15 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Naga kobieta na kanapie, na podłodze mężczyzna chłepce wodę z miski, około 1933, ołówek, 15×20 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Szkice – pólężąca kobieta, dłoń i autoportret, ołówek,
16×18 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Schulz jako pornograf. Spojrzenia/spekulacje

Uśmiech losu

O ile wiadomo, Schulz został publicznie oskarżony o „szerzenie pornografii” tylko raz. Doszło do tego latem 1930 roku w Truskawcu w związku z ekspozycją jego prac – i płaskorzeźb Joachima Kahanego – w Domu Zdrojowym. Zdaje się, że była to także jedyna za życia Schulza próba ocenzurowania jego twórczości z powodów obyczajowych. Historia znana jest dzięki Juliuszowi Flaszenowi, doktorowi chemii i dawnemu koledze Schulza, który w liście do Jerzego Ficowskiego z 1 czerwca 1948 roku opisał swoją rolę w zdarzeniu (miał pomóc Schulzowi w zorganizowaniu wystawy) i reakcję samego artysty: „Pewnego dnia wpada do mnie poirytowany Schulz i woła: «Niech Pan sobie wyobrazi, wezwano mnie do Zarządu Zdrojowego i oświadczone, że jakiś bawiący tutaj na kuracji senator zażądał kategorycznie zamknięcia mojej wystawy, będącej jego zdaniem ohydną pornografią! Wniósł skargę na ręce starosty drohobyckiego, żądając natychmiastowej interwencji!»”¹.

Ów senator to siedemdziesięciosiedmioletni Maksymilian Thullie, radny Lwowa, dawny rektor Politechniki Lwowskiej, jeden z przywódców Polskiego Stronnictwa Chrześcijańskiej Demokracji (a zatem: „Państwo winno zapobiegać szerzeniu się literatury i sztuki o podkładzie pornograficznym”²). O samej ekspozycji jednak wiemy niewiele. Flaszen wspomina, że składała się z kilkudziesięciu „prac malarskich i rysunkowych”, spośród których „Najliczniejsze były szkice piórkiem i ołówkiem, przypominające techniką i tematem Ropsa”³. Z kolei w notach prasowych pisano o „obrazach i grafikach” (przypuszczalnie więc znalazły się tam również *clichés-verre* z *Xięgi bałwochwalczej*)⁴ oraz o „rysunkach tuszem, akwafortach i obra-

¹ List Juliusza Flaszena do Jerzego Ficowskiego z 1 czerwca 1948, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia, relacje*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2022 (w druku).

² *Program Polskiego Stronnictwa Chrześcijańskiej Demokracji, uchwalony na II Ogólnopolskim Kongresie Stronnictwa z dn. 31 maja i 1 czerwca 1925 roku*, Nakładem Zarządu Głównego Polskiego Stronnictwa Chrześcijańskiej Demokracji 1925, s. 18. Zob. D. Sozańska, *Chrześcijańska demokracja w Polsce przed II wojną światową*, w: eadem, *Chrześcijańska demokracja w Polsce. Przyczyny słabości i szanse rozwoju*, przedmowa H. Kubiak, Kraków 2011, s. 75–104.

³ List Juliusza Flaszena do Jerzego Ficowskiego z 1 czerwca 1948.

⁴ *Niezwykła impreza artystyczna w Truskawcu*, „Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski” 1930, nr 15, s. 5. Cytowana tu przedwojenna recepcja Schulza została zebrana i opracowana przez Piotra Sitkiewicza

zach olejnych”⁵. Pewne jest tylko, że „Ponad całą kompozytorską twórczością artysty ciążyła dyktatorska władza ciała kobiecego nad w psiej uległości będącą męską niewolą seksualną”⁶. Flaszen relacjonuje Ficowskiemu: „Uspokoilem Schulza i sprawę całą nazwałem uśmiechem losu, o ile oczywiście wszystko rozwinie się o tyle pomyślnie, że starosta istotnie zarządzi przymusowe zamknięcie wystawy z tych, a nie innych motywów [...]. Niestety stało się inaczej”⁷. Protest Thulliego nie przyniósł spodziewanego rezultatu. W obronę wziął Schulza burmistrz Drohobycza i właściciel Truskawca, Rajmund Jarosz, a skandal, który – co ironicznie, ale i przytomnie sugeruje Flaszen – mógł zadziałać jak marketingowa trampolina, został unieważniony, zanim się na dobre rozpoczął.

A przecież niezupełnie. Choć po interwencji polityka nie zachował się żaden ślad w prasie, a najpełniejszym⁸ świadectwem tego zdarzenia (dzisiaj właściwie nie do zweryfikowania) jest ów list napisany po osiemnastu latach, antypornograficzne oskarżenie z 1930 roku stało się popularnym biografemem, które często powraca w narracjach biograficznych o Schulzu. Z jego pomocą możliwe było stworzenie (na przykład w *Regionach wielkiej herezji*⁹) zmitologizowanego portretu bohatera, rozpiętego niczym doktor Jekyll i pan Hyde między figurami „skromnego nauczyciela” i „pornografa”. Jest to także zgrabna figura biograficzna, która pozwala przedstawić Schulza jako twórcę prowokatora, skłóconego z wartościami propagowanymi przez konserwatywne społeczeństwo mieszczańskie i katolickie. Istotnie, złośliwi czytelnicy Schulza w oburzeniu cnotliwego senatora dosłyszają może „gniew boży świętych mężów” (a dokładnie mężów z Sodalicji Mariańskiej we Lwowie, którzy w roku 1909 opubli-

w tomie: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, Gdańsk 2021.

⁵ J. Kleczyński, *Wrażenia artystyczne z Truskawca*, „Kurier Warszawski” 1930, nr 235, s. 8.

⁶ List Juliusza Flaszena do Jerzego Ficowskiego z 1 czerwca 1948.

⁷ Ibidem.

⁸ Drugim jest krótkie i hiperbolizowane wspomnienie Jakuba Schulza w rozmowie z Krzysztofem Miklaszewskim z 1992 roku: „Pamiętam też niespotykany skandal związany z ekspozycją w Truskawcu. Oto stary senator II Rzeczypospolitej, bodajże (jeśli dobrze pamiętam nazwisko) niejaki pan Turie, podniósł hałas na całą Polskę, domagając się zamknięcia tej «niemoralnej z gruntu i gorszącej» wystawy” (*Ostatni z Schulzów. Z Jakubem Schulzem rozmawia Krzysztof Miklaszewski*, „Rzeczpospolita” 1992, nr 162, https://schulzforum.pl/pl/zalacznik/1992-07-11-12_rzeczpospolita_nr_162).

⁹ Jerzy Ficowski odwołuje się do tego zdarzenia trzy razy: *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 52–53, 248–249, 492. Wspomina o nim też Wiesław Budzyński w dwóch książkach: *Miasto Schulza*, Warszawa 2005, s. 362 i *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 126–130. Epizod został wpisany także w mitologię miejsca: S. S. Niciejka, *Kresowe Trójmiasto. Truskawiec–Drohobycz–Borysław*, Opole 2009, s. 40–42.

kowali broszurę *Pornografia. Głosy polskie w najważniejszej sprawie moralności społecznej*¹⁰).

Juliusz Flaszyn jednak miał rację, mimo że nie mógł znać pojęć takich, jak „system sławy” i „kultura obnażania”¹¹, spopularyzowanych na przełomie XX i XXI wieku. Skandal – choćby nawet niedokonany, choćby ledwie zasugerowany – jest skutecznym narzędziem powiększania „kapitału uwagi”. Także po śmierci pisarza. Podobne nadzieje musiał mieć wydawca książki Anny Kaszuby-Dębskiej *Bruno. Epoka genialna*, umieszczając na czwartej stronie okładki zdania o charakterze reklamowym: „Jako nauczyciel: nieznoszący swojej pracy. Za sprawą *Xięgi Bałwochwalczej*: nazywany przez niektórych szerzycielem pornografii”¹².

Pornografia funkcjonuje w recepcji Schulza najczęściej jako biograficzna anegdota lub powabne hasło marketingowe. Wciąż brakuje krytycznego namysłu nad nią jako pewną kategorią estetyczną i strukturą wyobraźni. A dopiero takie spojrzenie pozwoliłoby zapytać, na ile (jeśli w ogóle) pornografia może być kluczem (jednym z kluczy¹³) do trudnego i niedostępnego tematu, jakim są przedstawienia seksualności w dziele Schulza.

Schulz versus Schulz

Niedostępność tego tematu odsłania się już w pierwszych tekstach krytycznych o Schulzu. Ich lektura pokazuje, że zasadniczy problem od początku sprawiała tu „dwujęzyczność” Schulza – operującego w twórczości zarówno obrazem, jak i słowem. Gdyby polegać jedynie na gło-

¹⁰ Maksymilian Thullie jest jednym ze stu sygnatariuszy tej ankiety antypornograficznej (*Pornografia. Głosy polskie w najważniejszej sprawie moralności społecznej*, Lwów 1909, s. 62). Swoje stanowisko upublicznili tam również ludzie pióra, między innymi Władysław Bogusławski, Józef Kallenbach, Juliusz Kleiner, Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus czy Henryk Sienkiewicz.

¹¹ Zob. P. D. Marshall, *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis 2014, s. 185–202; B. McNair, *Kultura obnażania*, w: idem, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2004, s. 179–218.

¹² A. Kaszuba-Dębska, *Bruno. Epoka genialna*, Kraków 2020. W książce, która na okładce reklamowana jest jako „niepokojący, barwny, niepokorny portret Schulza”, epizod z Thulliem pojawia się aż cztery razy. Poświęcony mu rozdział *Ohydna pornografia* składa się jednak tylko z kilku fragmentów z listu Flaszyna i w sumie powtarza narrację Ficowskiego. To również znaczące, że biografia Kaszuby-Dębskiej zaczyna się od fantazjowania o Schulzu, który w 1938 roku snuje się – oszołomiony i seksualnie podniecony – po nocnym Paryżu, w okolicach placu Pigalle, gdzie „sutenerzy i naganiacze czyhają na klientkę poszukującą mocnych wrażeń” (s. 23).

¹³ Innymi są na przykład „męskość” i „masochizm”. Do obu tych kategorii będą się oczywiście pośrednio odnosił, choć pozostaną one w tle rozważań o pornografii.

sach z dwudziestolecia, można by odnieść wrażenie, że w kontekście przedstawiania seksualności między Schulzem artystą i Schulzem pisarzem zachodzi poważna asymetria, jeśli nie wręcz zerwanie.

I tak, do „seksualnego opętania”¹⁴ artyści odnosili się niemal wszyscy recenzenci i krytycy, którzy przed rokiem 1939 pisali o rysunkach, grafikach czy obrazach Schulza. Na uwagę zasługuje przy tym konsekwencja (do pewnego stopnia zrozumiała, choć czasem jakby szablonowa), z jaką komentowano jego prace, najchętniej w porządku genealogicznym, poszukując dla nich uzasadnień w twórczości poprzedników: Goi, Ropsa, Beardsleya, Toulouse-Lautreca, rzadziej Klimta, Klingera. Właśnie tym porównaniem zaczyna się recepcja Schulza, który zadebiutował w 1920 roku na Wystawie Sztuki Żydowskiej w sali Kahału we Lwowie (a według Henryka Heschelsa miał kształcić się na „książkowych reprodukcjach Ropsa, Lautreca i Goi”)¹⁵.

W następnych latach, recenzując kolejne ekspozycje Schulza (było ich za życia artysty prawdopodobnie dziesięć)¹⁶, pisano między innymi o „tajemniczej [...] atmosferze buduaru”¹⁷ (1921), o „seksualno-satyrycznych”¹⁸ kompozycjach, które opiewają „demonizm kobiety, [...] władczyni seksualnie obłąkanych męskich błaznów”¹⁹ (1922), o groteskowych postaciach męskich i „demonicznie rozpasanej cielesności”²⁰ kobiet (1930). Zauważano „dręczące artystę zagadnienia stosunku dwu płci, głębokie problemy psychologiczno-socjologiczne, stojące na pograniczu patologii seksualnej”²¹. Artur Lauterbach, który w 1929 roku poświęcił Schulzowi entuzjastyczny szkic w „Chwili”, oprócz techniki chwalił w jego pracach „niemi-

¹⁴ W. Kozicki, *Z Salonu Wiosennego (Wystawa ogólna: grafika i rzeźba. Lewe skrzydło)*, „Słowo Polskie” 1930, nr 141, s. 7.

¹⁵ H. Trejwart, *Malarze żydowscy*, „Chwila” 1920, nr 366, s. 5.

¹⁶ Najpełniej o ekspozycjach Schulza pisała Urszula Makowska w dwóch tekstach: „*Dziwna awersja*”. *O wystawach Schulza*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 5–34 oraz *Schulz Bruno*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 10: *Sa-Się*, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 285–299. Autorka poprawia lub uściśla niektóre informacje i daty podawane w pracach Jerzego Ficowskiego czy Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak (*Wystawy*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 216–219).

¹⁷ Al. Stewe, *Z wystawy obrazów*, „Świt” 1921, nr 11, s. 7.

¹⁸ W. Kozicki, *Ze sztuki*, „Słowo Polskie” 1922, nr 117, s. 5.

¹⁹ Idem, *Życie sztuki we Lwowie. Wystawa wiosenna III*, „Słowo Polskie” 1922, nr 138, s. 5.

²⁰ D. Vogel, *Bruno Schulz*, „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 57.

²¹ K. Majewski, *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Salon wiosenny 1930. II*, „Gazeta Lwowska” 1930, nr 119, s. 3.



Szkic do grafiki *Pielgrzymi* z cyklu *Xięga bałwochwalcza* (autoportret), ołówek, 15,5×20 cm, 1920. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Swawolne kobiety, tusz lawowany, piórko, 26,8×35,8 cm, 1916. W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie.



Kobieta z biczem i trzech nagich mężczyzn (autoportret),
akwarela, gwasz, karton, 25,5 x 25 cm, 1920. W zbiorach
Muzem Literatury w Warszawie.

łosierną prawdę” objawiającą się w erotycznym monotematyzmie: „Jeden z najzasadniejszych motorów twórczości Schulza – erotyzm, przenika swą energią każde pociągnięcie ryłca, znajduje swe dobitne akcenta w każdej frazie i tonacji płyty”²².

Te żywiołowe i niekiedy skrajne reakcje krytyków były oczywiście podsycane sadomasochistycznym zabarwieniem Schulzowskich erotyków. Mogło ono przywołać na myśl pornograficzną ikonosferę (somasochizm istotnie należy do kanonu przedstawień pornograficznych). Wydaje się, że tak właśnie – niedaleko pornografii – sytuował sztukę Schulza na przykład malarz Adolf Bienenstock, gdy w 1922 roku, nie bez protekcyjnego tonu, recenzował jego prace pokazane na Salonie Wiosennym we Lwowie. To, co dla Lauterbacha i innych przychylnych Schulzowi krytyków było znakiem indywidualizmu („krwawiącym fetyszem serca”²³), w oczach Bienenstocka stanowiło naiwny ekshibicjonizm i rodzaj przekupstwa, które w gruncie rzeczy miało polegać na podniecaniu widzów erotycznymi obrazami:

„Sfera uczuć o podłożu seksualnym posiada bardzo silne powinowactwo z pierwiastkami estetycznej wrażliwości, gdyż uczucia te związane są w świadomości każdego człowieka z intensywnymi wyobrażeniami przedmiotu erotycznego pożądania, z którego czerpią swe soki żywotne. Ta wyłączość tematowa artystycznej inspiracji Schulza jest jego najsilniejszą, ale pod pewnymi względami i najsłabszą stroną. Z jednej strony przyciągają i fascynują uwagę naiwnego widza, który «czyta» te obrazki jak sensacyjną opowieść erotyczną, z drugiej jednak strony maści czyste źródło bezinteresownej kontemplacji estetycznej, wprowadzając do niej pierwiastki czystej sztuce zgoła obce. Człowiek o pewnej kulturze artystycznej szuka w tych pracach czegoś więcej, jak plastycznego uzmysłowienia erotycznych marzeń”²⁴.

Na tle tych głosów, nieważne nawet – piętnujących czy afirmujących Schulza za nienormalne przedstawienia seksualności – zastanawiające jest natomiast milczenie krytyki literackiej. Temat w pierwszej recepcji *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* właściwie nie zaistniał. A jeśli już, to na marginesie głównego nurtu, w niewiele mówiących ogólnikach, takich jak: „Wydobywanie z duszy ludzkiej utajonych instynktów, zwłaszcza erotycznych”²⁵ albo „za wiele w tej poezji erotycznych wynurzeń”²⁶. Na ulicy Krokodyli,

²² A. Lauterbach, *Talent w ukryciu: O grafikach Brunona Schulza*, „Chwila” 1929, nr 3740, s. 5. Podkreślenie moje – J.O.

²³ Ibidem.

²⁴ A. Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila” 1922, nr 1213, s. 5.

²⁵ Z. Niesiołowska-Rothertowa, *Sklepy cynamonowe*, „Kobieta Współczesna” 1934, nr 5, s. 83.

²⁶ Sz. G., *Dziwny poeta. Za kontuarem cynamonowych sklepów Schulza*, „Głos Poranny” 1934, nr 55, s. 3.

„gdzie się znajduje antykwarnia dwuznacznych wydawnictw i druków pornograficznych”²⁷, zatrzymał się w 1934 roku chyba tylko jeden recenzent *Sklepów cynamonowych* (profesor Tadeusz Sinko, skryty pod inicjałem „R.”), stwierdzając ledwie, że jej konstrukcja jest reprezentatywna dla całego zbioru. Do kuriozalnych, choć bynajmniej nie błahych świadectw recepcji należy też jawnie antysemitki, czerpiący ze słownika faszystowskiego atak Jana Bielatowicza z 1935 roku, którego oburzyła u Schulza – na poziomie samego stylu – „metafora żydowska”: „Jest to metafora seksualna, koprograficzna, cyniczna, zdegenerowana”²⁸.

Główna dyskusja o prozie Schulza toczyła się jednak innym torem. Zdominowana była przez wielkie zagadnienia ideologiczno-społeczne – raczej obce autorowi *Sklepów cynamonowych*. W starciach światopoglądowych, których tematami były pokolenia literackie i zobowiązania literatury wobec Narodu lub Ludzkości, Schulzem posługiwano się jako przykładem negatywnym. Zarzucano mu co prawda, tak jak w ogóle „młodej literaturze” lat trzydziestych, „niezdrową atmosferę seksualną”²⁹ (Jerzy Andrzejewski) czy „choro-manierę”, która miała się charakteryzować, między innymi, przerostem seksualizmu (Ignacy Fik: „Ten seksualizm mieni się całą tęczą odcieni i stopni”³⁰). Jednak tym, co rzeczywiście drażniło krytyków i czego wielu z nich nie potrafiło zaakceptować w prozie Schulza, nie były sprawy płci czy seksualności, ale brak „pionu moralnego”³¹ w kwestiach polityczno-ideologicznych. „W latach trzydziestych spory literackie przesunęły się ze sfery estetyki w sferę etyki i polityki, a w rezultacie nastąpiło zadziwiające porozumienie ponad podziałami politycznymi: krytycy prawicowi i lewicowi – zwłaszcza reprezentujący najmłodsze pokolenie – zgodnie domagali się, aby Schulz opowiedział się po którejś ze stron ideologicznego konfliktu. To, że pozostał apolityczny, było dla nich grzechem najcięższym”³² – podsumowuje Piotr Sitkiewicz.

Proza Schulza była w ich oczach „niemoralna artystycznie” z innego powodu niż jego rysunki i grafiki. Ich zdaniem znacznie bardziej niebezpieczne, bo grożące deprawacją całego para-

²⁷ R., *Recenzja „Sklepów cynamonowych”*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 8, dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, nr 50, s. XI.

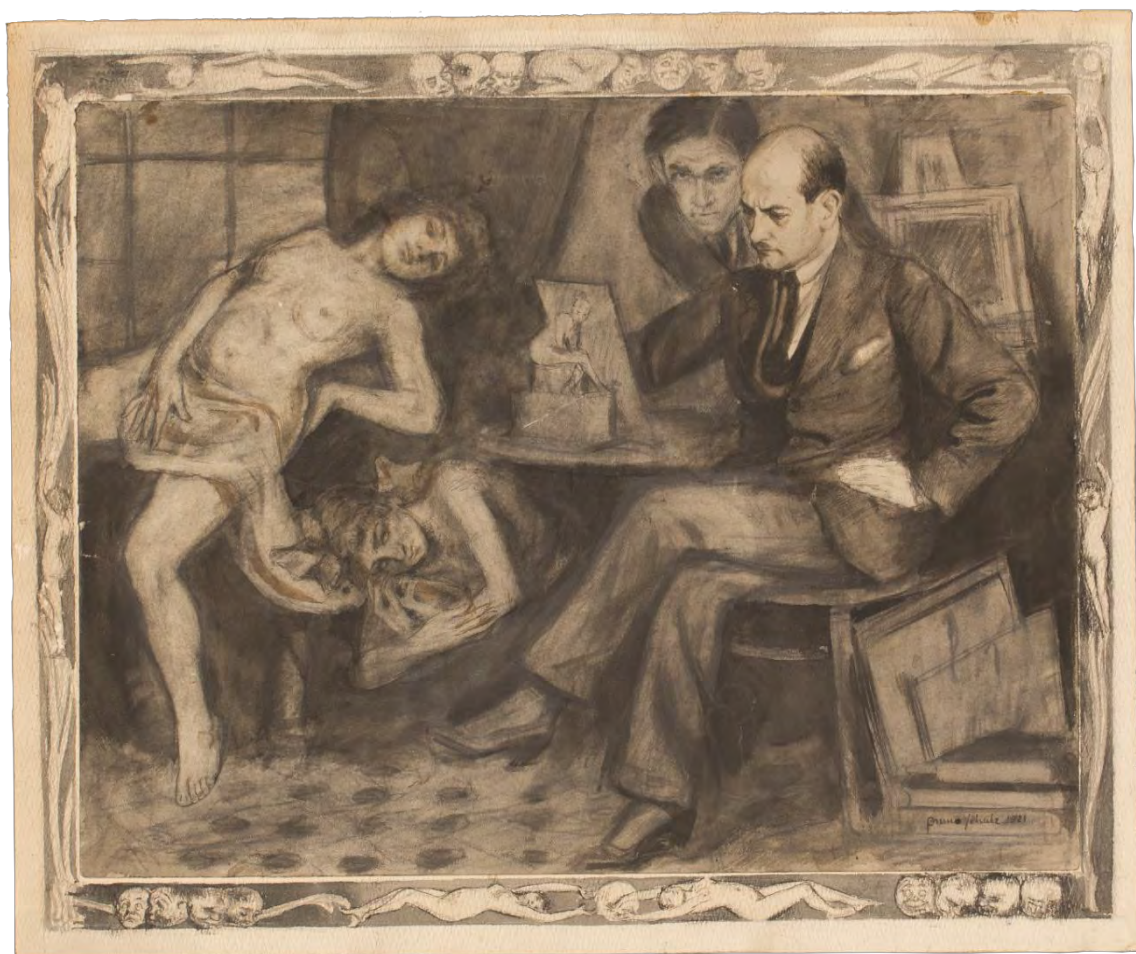
²⁸ J. Bielatowicz, *Przereklamowana książka. Czyli o „Sklepiach cynamonowych”*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1935, nr 7, s. 4. Podkreślenie moje – J.O.

²⁹ J. Andrzejewski, *Samotne pokolenie*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 7, s. 2.

³⁰ I. Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, s. 1–2.

³¹ T. B. Syga, *Recenzja „Sklepów cynamonowych”*, „Gazeta Warszawska” 1934, nr 127, s. 4. Tam kolejny atak antysemitki: „Kalectwo duchowe autora *Sklepów cynamonowych* jest nazbyt widoczne. Postacie, jakie nam ukazuje, malowane są na obraz i podobieństwo żyda”.

³² P. Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018, s. 152–153.



W pracowni artysty – autoportret ze Stanisławem Weingartenem i dwiema modelkami, czarna kredka, tusz, 24x31 cm, 1921. W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie.



Bałwochwalcy (autoportret) przed dwiema kobietami, węgiel, biała kredka, tektura, 23,4×31,7 cm, 1922. Własność prywatna.

Autoportret (podwójny) z sześcioma mężczyznami i dziewczyną z pejszem, czarna kredka, tusz, 31×38,8 cm, 1925. Własność prywatna.

dygmatu kultury, w *Skleпах cynameonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* były manipulacje pojęciem czasu, szemrana ontologia, „Metafizyczny *no man's land*”, podważanie przyczynowo-skutkowego obrazu świata, brak mocnego projektu moralności, fascynacja płynnymi formami bytu, schronienie się przed Historią w sztuce. Słowem – „antyhumanizm i utwierdzenie chaosu”³³.

Seksualne spojrzenie

A przecież w prozie Schulza wcale nie brakuje scen erotycznych. Łatwo sobie wyobrazić, że część z nich konserwatywna opinia publiczna mogła uznać jeśli nie za pornograficzne, to przynajmniej za propagujące pornografię – choćby z powodu samej jej obecności w świecie prozy Schulza. Nie trzeba długo szukać. Jedną z takich scen naszkicował Schulz już w *Sierpniu*, otwierającym *Sklepy cynameonowe*. Rozgrywa się ona w domu ciotki Agaty, a jej bohaterami są Józef i jego kuzyn Emil: „Podążyłem za nim. Siedział nisko na małej kozetce, z kolanami krzyżującymi się niemal na wysokości głowy, łysej jak kula bilardowa. Zdawało się, że to ubranie samo leży, fałdziste, zmięte, przerzucone przez fotel. Twarz jego była jak tchnienie twarzy – smuga, którą nieznany przechodzień zostawił w powietrzu. Trzymał w bladych emaliowanych błękitnie dłoniach portfel, w którym coś oglądał.

Z mgły twarzy wyłoniło się z trudem wypukłe bielmo bladego oka, wabiąc mnie figlarnym mruganiem. Czułem doń nieprzewartą sympatię. Wziął mnie między kolana i tasując przed moimi oczyma wprawnymi dłońmi fotografie, pokazywał wizerunki nagich kobiet i chłopców w dziwnych pozycjach. Stałem oparty o niego bokiem i patrzyłem na te delikatne ciała ludzkie dalekimi niewidzącymi oczyma, gdy fluid niejasnego wzburzenia, którym nagle zmętniało powietrze, doszedł do mnie i zbiegł mię dreszczem niepokoju, falą nagłego zrozumienia. Ale tymczasem ta mgiełka uśmiechu, która się zarysowała pod miękkim i pięknym jego wusem, zawiązek pożądania, który napiął się na jego skroniach pulsującą żyłą, natężenie trzymające przez chwilę jego rysy w skupieniu – upadły z powrotem w nicość i twarz odeszła w nieobecność, zapomniała o sobie, rozwiła się”³⁴. Scena ta, która zawiera w sobie jeden z najświetniejszych Schulzowskich opisów twarzy, zasługuje na uwagę z co najmniej kilku powodów.

³³ K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 158.

³⁴ B. Schulz, *Sierpień*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 12. Podkreślenie – J.O. Wszystkie cytaty z opowiadań Schulza podaję za tym wydaniem.

Po pierwsze dlatego, że dokonuje się tu, właśnie za sprawą pornografii, inicjacja seksualna Józefa – uzupełniająca, a kto wie czy nie alternatywna wobec inicjującego blasku Księgi. Pewne jest bowiem: „Tu idzie o widok odmienny od olśnienia. Widok obnażonego ciała. Widok odkrywający skrytość. Widok wydobywający odmienność seksualną”³⁵. Pamiętamy zresztą, że na ostatnich stronach Księgi, schowanych w bieliźnie Adeli (*Genialna epoka*), „kierunki oznaczeń moralnych przesunęły się dziwnie i że jesteśmy tu w innym klimacie, w którym kompas uczuć działa na opak”³⁶.

Po drugie dlatego, że przebudzenie seksualne Józefa od razu jest zabarwione perwersją. Paweł Dybel powie o nim: „«zła» inicjacja, widmowaty substytut inicjacji prawdziwej, która w życiu Józefa nigdy się nie wydarzyła”³⁷. Kuzyn Emil, „mężczyzna bez twarzy, który wprowadzając Józefa w tajniki seksualnych rozkoszy, odszedł od razu w niebyt i zostawił go z horrorem własnych fantazji”³⁸, pojawia się w roli klasycznego deprawatora, czerpiącego seksualną satysfakcję („zawiązek pożądania”) nie tyle z oglądania pornograficznych zdjęć, które same w sobie nie mogą pobudzić jego zwiędłego libido, ile z obserwacji podniecającego się chłopca. Na marginesie dodam, że zasuszona, karykaturalna, ale też bezgranicznie przykra cieleśność Emila: chudość, blada cera, uciekające oko, martwa twarz, „emaliowane dłonie”, jednocześnie nadaje całej scenie charakter kulturowego toposu i pozwala myśleć (jak zwykle bywa u Schulza – z mieszaniną dowcipu i melancholii) o dziewiętnastowiecznych panoptikonach, gdzie ku przestrodze młodzieży prezentowano woskowe figury onanistów z przedwcześnie zdegenerowanymi ciałami. („Niech Pan sobie wystawi osobnika o cerze bladej, ołowianej, kościotrupia prawie, pokrytego tylko skórą suchą i zmarszczoną”³⁹ – opisywał siebie jeden z wielu pacjentów doktora Doussin-Dubreuila w 1825 roku).

³⁵ P. Quignard, *Noc seksualna*, przeł. K. Rutkowski, Gdańsk 2008, s. 16.

³⁶ B. Schulz, *Księga*, s. 115.

³⁷ P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 216.

³⁸ Ibidem.

³⁹ J. L. Doussin-Dubreuil, *Niebezpieczeństwa onanizmu*, przeł. K. Rutkowski, Gdańsk 2011, s. 16. Doktor stawiał diagnozę: „Oko błędne, przyćmione, słabe i często zaczerwienione, obolałe, kaprawe, zawsze zwilgotniałe, powieki spuchnięte, twarz zgrzybiała, poźółkła i wychudzona, zmęczenie, któremu żaden wypoczynek zadośćuczynić nie zdoła, trawienie trudne, kał nieczysty, uryna zgęstniała, zbielała, najczęściej smrodliwa, skłonność do rzygania częsta, a rzygi tłuste, wielka słabość nerek oraz nog, trzęsionka nieustająca, głos ochryply, wąty i głuchy, czasami zupełnie zagasty, poty nadzwyczaj obfite nawet bez przyodziewku, skóra nieuchronnie wysuszona i rozogniona, kaszel urywany, suchy, nieodkrztuśny, stękania, częste ziewania. Oto, Szanowny Panie, skutki onanizmu [...]” (s. 59). Zob. T. W. Laqueur, *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*, przeł. M. P. Markowski, Kraków 2006.



Dwaj chłopcy z otwartą Księgą – szkic ilustracji do opowiadania *Księga*, ołówek, 14×16,5 cm, przed 1933. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



„Delikatne ciała ludzkie w dziwnych pozycjach” – seria pięciu fotografii kartonikowych, 6×8,5 cm, początek XX wieku. W zbiorach własnych.

Niewykluczone wreszcie, że odsłania się tutaj szczególny sposób postrzegania ciała, które znajduje się w sytuacji aktu seksualnego – coś, co można by nazwać spojrzeniem seksualnym Józefa. Na co patrzy? I co widzi Józef w pornograficznych fotografiach? Do stawiania takich pytań zachęca nader eliptyczna, a przez to „pisałna” ekfrazą z *Sierpnia*. Zachęca ona też do podjęcia prób odpowiedzi, które muszą być spekulacją.

W opisie Schulza przykuwają moją uwagę dwa określenia: dziwne pozy i delikatne ciała ludzkie. Pierwsze mówi o efekcie obcości, choć tekst nie pozwala stwierdzić, czy odnosi się on po prostu do repertuaru pornograficznych pozycji, czy zarazem sięga w głębsze doświadczenie Niesamowitego, którym w wyobraźni Józefa spowijałaby się scena seksualna w ogóle. Spekulujmy jednak. Nie byłoby to przecież ani pierwsze fenomenologiczne spojrzenie Józefa, ani pierwsze przecucie *Unheimlich* w *Sierpniu*. W takim spojrzeniu kopulujące ciała – obnażone w tym sensie, że nagie, ale też dlatego, że odarte z wizualnych kodów rozumienia – tracą integralność. Okazują się kłębowiskiem kubistycznych lub biomorficznych kształtów o ciemnym i groźnym statusie. (Myślę, że o tym właśnie spojrzeniu Quignard napisał: „W noc seksualną straszy obraz dwóch wetkniętych w siebie zwierząt, zwierza o podwójnym grzbiecie, zwierza w zwarciu”⁴⁰. W innym czasie i miejscu Sebald, podglądając przypadkowych kochanków na plaży, jakby patrzył na *Figury na brzegu morza* Picassa, zanotuje podobne zdania: „byli jednym ciałem, przyniesionym skądś z daleka, wielocłonowym, dwugłowym potworem morskim, ostatnim egzemplarzem monstrualnego gatunku”⁴¹).

Ale jeśli tak – w pewnym napięciu do tego stylu widzenia pozostaje drugie sformułowanie, które indywidualizuje i humanizuje ciała oglądane na fotografiach. Zdaje się ono ponadto zaprzeczać pornograficznym standardom przedstawiania, w których ciała są raczej „mocne” niż „delikatne”, ekspansywne, często zredukowane do genitaliów, z zasady pozbawione nadatku ekspresji, która mogłaby zakłócić transfer podniecenia. Przypuśćmy jednak, że w powiedzeniu „delikatne ciała ludzkie” zawiera się nie tylko obraz fizyczności modelek i modeli pozujących na fotografiach, ale także jakaś sugestia emocjonalnego odbioru. To właśnie „delikatność” byłaby niezwykłym *punctum* tej sceny. By opisać ciała pornograficzne w ten sposób, trzeba spojrzeć na nie inaczej niż z intencją voyeurystycznego pożarcia.

Jak zatem? Może tak, jak patrzy się u Schulza w wirującą ciemność, która „wciska się pod powieki [...] swym ciepłym pulsowaniem, milionowym rojowiskiem delikatnych do-

⁴⁰ P. Quignard, *Noc seksualna*, s. 151.

⁴¹ W. G. Sebald, *Pierścienie Saturna*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 82.

tknięć”⁴²? A może tak, jak patrzy się na „delikatną, tak starannie wychowaną, tak dobrze ułożoną Biankę”⁴³?

Figury zaburzenia

W pierwszym tomie *Historii seksualności* Michel Foucault pisze o czterech figurach, na których począwszy od XIX wieku skupiała się zachodnia *scientia sexualis*. Owe „cztery figury, uprzywilejowane przedmioty wiedzy, cele i punkty zaczepienia dla poczynań władzy”, to kolejno: „histeryczna kobieta, masturbujące się dziecko, maltuzjańskie stadło, dorosły zboczeniec”⁴⁴. Autorzy *Historii ciała* nazwali je „figurami zaburzenia”⁴⁵, bo z jednej strony – drążyły fundamenty mieszczańskiego rozumu erotycznego, dla którego najwyższą wartością była reprodukcja („zaprowadzenie seksualności ekonomicznie użytecznej i politycznie zachowawczej”⁴⁶), a z drugiej strony dlatego, że jako formy seksualności nieukierunkowane na płodzenie zostały w dyscyplinujących dyskursach epoki – psychiatrycznym, pedagogicznym, społecznym – naznaczone piętnem seksualnych aberracji⁴⁷.

W prozie Schulza odnajdziemy co najmniej trzy spośród nich. Kontury drugiej i czwartej zarysowują się już w scenie inicjacji Józefa. W *Sierpniu* narrator opisuje także „histeryczne” ciała ciotki Agaty („sam aromat męskości [...] mógł dać impuls tej zaognionej kobiecości do rozpustnego dzieworódtwa”⁴⁸) i jej córki Łucji, której płoniąca się pod spojrzeniem skóra zdradza sekrety „nadwrażliwego panieństwa”⁴⁹. Tak rozumianych „figur zaburzenia” jest jednak u Schulza więcej niż cztery. W innych opowiadaniach katalog rozszerza się o takie postaci, jak: pan Karol, „wdowiec słomiany” o ciele „znękanym od nadużyć płciowych”⁵⁰, fetyszysta Szloma czy udręczony seksualnie kaleka Edzio, który nocami podgląda śpiącą Adelę i zapewne wiele by dał, by stać się jedną z pluskiew ssących jej nagie ciało. Do tego: „powszech-

⁴² B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 259.

⁴³ Idem, *Wiosna*, s. 187.

⁴⁴ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstępem opatrzył T. Komendant, Gdańsk 2010, s. 75.

⁴⁵ A. Corbin, *Spotkanie się ciał*, w: *Historia ciała*, t. 2: *Od Rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, Gdańsk 2020, s. 150.

⁴⁶ M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 33.

⁴⁷ Ibidem, s. 71.

⁴⁸ B. Schulz, *Sierpień*, s. 10.

⁴⁹ Ibidem, s. 11.

⁵⁰ Idem, *Pan Karol*, s. 56.

na rozwiąłość” ulicy Krokodyli z jej sklepami, które okazują się domami rozpusty, tak jak panienki sklepowe, gimnazjalistki i subiekci z „lepkim, łaskocącym spojrzeniem”⁵¹, których nie sposób odróżnić od prostytutek. Do tego: homoseksualne umizgi Jakuba do kelnera Adasia w *Sanatorium pod Klepsydrą* i voyeuryzm Józefa, który w tym samym opowiadaniu podgląda pokojówkę falliczną lunetą (nadesłaną w zastępstwo „pewnej książki pornograficznej”⁵²). Do tego sytuacje domowe: seksualne schadzki Adeli z subiektami i – może najważniejsze – lubieżne seminaria starca Jakuba z młodziutkimi szwaczkami. I nimfetyczna Bianka w *Wiośnie...*

Na pierwszy rzut oka seksualność w prozie nie jest może tak natarczywa i tematycznie zaborcza jak w grafikach, lecz już ten krótki spis nakazuje zdystansować się wobec odczytań dualistów, którzy skłonni są rozdzielać Schulzowskie regiony ducha i ciała (za Jerzym Ficowskim: „Proza stała się domeną Mitu, rysunek – zwłaszcza jego ogromna dostępna nam dziś większość – pokątną siedzibą Seksu”⁵³). Schulz, odpowiadając na pytanie Witkacego, czy w jego rysunkach przejawia się „ten sam wątek” co w prozie, deklarował: „Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji”⁵⁴.

W szkicu *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, opublikowanym w 1938 roku w „Skamandrze”, Henryk Vogler nazywa Schulza „poetą ciała”⁵⁵. Vogler chwilami pisze, jakby czytał poststrukturalistów. „Zauważmy, jak wiele uwagi poświęca Schulz ciału [...]. Stąd krok do zrozumienia wielkiej roli, jaką w tym obrazie świata odgrywa pleć i jej sprawy. Rzeczywiście, wystarczy bacznie wpatrzeć się i wsłuchać w ten świat, aby dojrzeć tam i dosłuchać się tajnego rytmu krwi, z jakim wszechpotężny *sexus* odzywa się z głębin. Na pozór jest inaczej. [...] Ale gdzieś głęboko na spodzie, w gąszczu gałęzi drzewnych, których śliskie odnogi płaczą się i obejmują jak nagie ramiona, gdzieś wśród wiosennego rozkwitania czy dojrzałości letniego «martwego sezonu» – pulsuje z siłą gorącego źródła płodna moc żywotna, ze wszystkich stron zdaje się dochodzić głucho wołanie namiętno-

⁵¹ Idem, *Ulica Krokodyli*, s. 79.

⁵² Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 260.

⁵³ J. Ficowski, *Komentarze i glosy*, w: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował i komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 521.

⁵⁴ B. Schulz, *Dziela zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, oprac. edytorskie W. Bolecki, komentarze M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 8.

⁵⁵ H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander” 1938, z. 99/101, s. 248.



Zawstydzenie – portret dzieci Izydora Schulza: Elli i Jakuba, ołówek, 19,5×28,5 cm, około 1930. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Dwie kobiety w kapeluszach i dwóch chłopców – jeden z nich (autoportret) zagląda w dekolt, ołówek, 19,3×24,3 cm, 1935. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Bianka z guwernantką na spacerze i dwaj zawstydzeni chłopcy: Józef i Rudolf – szkic ilustracji do opowiadania *Wiosna*, ołówek, tusz, 16×20,3 cm, przed 1936. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Józef i Rudolf z kolegami siedzący na ladzie w sieni – szkic ilustracji do opowiadania *Wiosna*, ołówek, kredka, tusz, 16,5×20,5 cm, około 1936. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

ści. Schulz jest piewą tego sensualizmu, jest genialnym opisywaczem zewnętrznej strony świata, poetą ciała i jego spraw”⁵⁶.

Poeta ciała. Zastanawiające, że Zbigniew Grabowski – autor powieści *Ciszy lasu i twojej ciszy*, swego czasu głośnej ze względu na motywy homoerotyczne – używa właśnie tego określenia w przedmowie do pierwszego polskiego wydania *Kochanka lady Chatterley* Davida Herberta Lawrence’a. Czytamy tam: „Poeta ciała i płci – oto, czym był Lawrence na tle dzisiejszej literatury angielskiej. Konflikty miłosne, gra dwojga serc, tajemnice przyciągania się mężczyzny i kobiety, manifestacje instynktu, bezdroża pragnienia – oto królestwo Lawrence’a”⁵⁷. Jak wiadomo, *Kochanek lady Chatterley* (edycja angielska 1928, polska 1933 – więc książka rówieśniczka *Sklepów cynamonowych*), został ocenzurowany zarówno w angielskim, jak i polskim wydaniu, sam autor zaś, przedwcześnie zmarły w 1930 roku, uchodził za jednego z naczelných „pornografów” epoki (między innymi obok Jamesa Joyce’a, którego *Ulisses* także spotkała krytyka obyczajowa). Jak trwała była to etykieta, pokazują dzieje tej powieści. Pełna wersja *Kochanka lady Chatterley* ukazała się w Anglii dopiero w 1960 roku po procesie sądowym. W języku polskim pierwszy odtajniony fragment można było przeczytać w „Literaturze na Świecie” trzynastu lat później⁵⁸.

Prozy Schulza nigdy nie ocenzurowano z powodu seksu. Dzisiaj jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że choć u Lawrence’a wiele z niepublikowanych fragmentów w sposób obrazowy przedstawia seks – i to seks opisywany niekiedy za pomocą słów obscenicznych, których użycie autor czuł się w obowiązku uzasadniać w przedmowie, takich jak (w przekładzie Bronisława Zielińskiego): „zrobiła sobie dobrze”, „lubisz się rznąć”, „się spuścił”, „ostra, drąca obłapka”, „piczka”, „obrzmiały *phallus*” (ale także „mały, miękki penis”, „śliczny i niewinny”⁵⁹) – a jego bohaterowie rozmawiają o seksie z otwartością, której w języku Schulza na ogół nie ma, to przecież żaden z tych opisów nie jest tak bezlitosny dla ciała rozpalonego żądzą jak opis samogwałtu Thui, która „uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego”⁶⁰.

⁵⁶ Ibidem, s. 247–248.

⁵⁷ Z. Grabowski, *Poeta ciała i płci – D. H. Lawrence*, w: D. H. Lawrence, *Kochanek lady Chatterley*, przeł. M. Tarnowski, t. I, Warszawa 1933, s. 6.

⁵⁸ D. H. Lawrence, *Kochanek lady Chatterley (fragment)*, przeł. B. Zieliński, „Literatura na Świecie” 1973, nr 8–9, s. 204–227.

⁵⁹ Ibidem, s. 211, 213, 218, 223, 224.

⁶⁰ B. Schulz, *Sierpień*, s. 8.

Z pewnością jednak – by powrócić do Foucaulta – ani Lawrence, ani Schulz nie „pletli girlandów z dyskursu i seksu”⁶¹. Tą żartobliwą metaforą Foucault określał fakty dyskursywne, które pod pozorem demokratyzacji seksualności uczestniczą w procesie odwrotnym – służą instytucjom do jej kontrolowania i/lub komercjalizowania. „Rozprzestrzenianie się zjawisk o charakterze seksualnym za sprawą powiększenia zasięgu władzy; umacnianie się władzy, dla której każdy z cząstkowych przejawów seksualności stanowi płaszczyznę interwencji: powiązanie to, zwłaszcza począwszy od XIX wieku, wzmacniane jest i zastępowane przez niezliczone korzyści ekonomiczne, które za pośrednictwem medycyny, psychiatrii, prostytucji, pornografii rozgałęziły się zarazem na analityczne pomnożenie rozkoszy i wzmocnienie kontrolującej ją władzy. Rozkosz i władza nie wykluczają się wzajemnie, nie występują przeciwko sobie, lecz wzajemnie się prześcigają, zachodzą na siebie, wprawiają w ruch. Zazębiają się, biorąc za podstawę złożone rzeczywiste mechanizmy pobudzania i zachęty”⁶².

W tym skomplikowanym napięciu między władzą, wiedzą i rozkoszą zarówno Lawrence, jak i Schulz próbowali stawać w swojej twórczości po stronie rozkoszy. Więc – jak się zdaje – po stronie *ars erotica*. Lecz każdy w odmienny sposób. Ten pierwszy, pisząc swoją „pornografię”, ośmielił się przedstawiać seksualność kobiecą za pomocą języka, który nie tylko nie umacniał mizoginicznych mitów medycznych (histeryzacja kobiecego ciała) i literackich (demonizacja kobiecego pożądania), ale w szerszym kontekście dotyczył polityki reprezentacji – podważał patriarchalne strategie konstruowania kobiecości, opierające się na milczeniu ciała i na jego moralnym „zobowiązaniu do czystości”⁶³. W *Kochanku lady Chatterley* Lawrence jest pisarzem afirmatywnym. Zdrada małżeńska i klasowy mezalians, jakich dopuszcza się arystokratka Connie, rozpoczynając seksualną relację z gajowym, nie staje się dla narratora okazją do jej moralnego potępienia. Przeciwnie, to miłość fizyczna – a nie ideał miłości – jest dla bohaterki źródłem indywidualnych doświadczeń formujących, które prowadzą ją do upodmiotowienia i czynią jej życie znośnym.

U Schulza doświadczenie seksualności jest przeważnie doświadczeniem negatywnym. Nie dlatego jednak, by wiązało się z jakimś moralizatorskim potępieniem praktyk seksualnych, zasugerowanym w prozie czy w pracach plastycznych. Takiego moralizatorstwa u Schulza oczywiście nie ma. Seksualność rozgrywa się u niego w ogóle poza moralnością. Jest celem

⁶¹ M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 29.

⁶² Ibidem, s. 42.

⁶³ Zob. W. G. Sebald, *Groza miłości. „Jak we śnie” Schnitzlera*, w: idem, *Opis nieszczęścia. Eseje o literaturze*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie A. Żychliński, Wrocław 2019. Mieszczański ideał miłości z przełomu XIX i XX wieku – zdaniem Sebald – opierał się na „rozdzieleniu ciał” (s. 6–7).

sama w sobie. Negatywny charakter Schulzowskiego Erosa polega na tym, że nie prowadzi on do katartycznych przekroczeń. Nie „gloryfikuje bytu w przyływach rozkoszy”⁶⁴, jak pisał Bataille w *Madame Edwardzie*. A jeśli już – jak w przypadku Jakuba, któremu masochistyczne seanse z Adelą pozwalają raz jeszcze skondensować się w swojej formie – trwają one zaledwie moment i zostawiają po sobie spalony popiół pożądania, jałowy posmak niezaspokojenia. „Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przepływ zatrzymuje się i cofa, atmosfera gąśnie i przekwita, możliwości więdną i rozpadają się w nicość, oszalałe, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół”⁶⁵.

Twórczość Schulza zaludniają figury udręki, pożądlivi impotenci, nienasyчени seksualni narkomani. Gdyby nie Schulzowski komizm, niektórzy z nich mogliby uścisnąć rozedrganą dłoń Troppmanna z *Błękitu nieba* („Siędząc na brzegu łózka, zacząłem płakać”⁶⁶). Narkotyczna moc pożądania, którym Schulz podtruwa swoich – literackich i graficznych – bohaterów, jest niemal absolutna. W tym sensie Schulz zasługuje na osobny rozdział w *Historii polskiej seksualności*, której jeszcze nie napisano, lecz która bez wątpienia trwa. Wbrew temu, co twierdzą dawni i dzisiejsi senatorowie Thullie.

Kto jest pornografem?

W *Wywiadzie drastycznym*, opublikowanym w tygodniku „Nasza Opinia” w 1937 roku, Józef Nacht wyznaje: „Oglądam rysunki [Schulza], które są dla mnie pornografią. (Pornografia jest to sztuka, która potrafi podniecić seksualnie)”⁶⁷. To śmiałe – lub nieostrożne – wyznanie, poczynione przez młodego poetę, zawiera jedną z najprostszych i zarazem najbardziej pojemnych definicji pornografii, jaką znam. Nie odbiega ona przy tym znacząco od prób podejmowanych w studiach nad pornografią. Nachtowi udało się spontanicznie uchwycić pierwszą z dwóch cech, które w popularnych definicjach uznaje się za konstytutywne dla utworu pornograficznego: zdolność do „wzbudzenia podniecenia seksualnego u odbiorcy”. Drugą jest absolutne podporządkowanie formy „tematyce erotyczno-seksualnej”⁶⁸. Tak rozumiana por-

⁶⁴ G. Bataille, *Madame Edwarda*, w: idem, *Historia oka i inne historie*, przeł. T. Komendant, posłowie T. Swoboda, s. 156.

⁶⁵ B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 80.

⁶⁶ G. Bataille, *Błękit nieba*, w: idem, *Historia oka i inne historie*, s. 190.

⁶⁷ J. Nacht, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77, s. 5.

⁶⁸ M. Tramer, *Obok pornografii (dygresje dwie i pół)*, w: idem, *Rzeczy wstydlive, a nawet mniej ważne*, Katowice 2007, s. 66.

nografia to – na przykład – „wizualne albo literackie przedstawienie organów i/lub praktyk seksualnych, mające na celu pobudzenie seksualne odbiorczynie czy odbiorcy”⁶⁹.

Definicja ta jednak okazuje się kłopotliwa, gdy próbuje się ją sprawdzić na konkretnych utworach. Dwa kryteria, na których się opiera, są akurat dostatecznie niejednoznaczne, by prowadzić do metodologicznych nieporozumień. Co zrobić z książkami naukowymi zawierającymi materiał ikonograficzny (w tym cytaty z pornografii), który może skutkować podnieceniem odbiorców (weźmy *Hard core* i *Seks na ekranie* Lindy Williams)? Z drugiej strony, co zrobić z przedstawieniami fetyszystycznymi, które wcale nie koncentrują się na organach płciowych czy na stykaniu się ciał, lecz w określonych okolicznościach ich tematyka jest radykalnie „erotyczno-seksualna” (nie przymierzając, masochizm i podofilia, które pobudziły seksualnie Nachta, gdy oglądał prace Schulza)? Wreszcie, co z twórczością artystyczną, która świadomie nawiązuje do stylu pornograficznego? Problem z definiowaniem zaczyna się na dobre, gdy stają przed nami artyści pokroju Bellmera, Moliniera, Witkina, Arakiego. Wytyczenie racjonalnych granic między pastiszem a twardą pornografią wydaje się niekiedy niemożliwe.

Praktyka pokazuje raczej, że pornografia bywa charakteryzowana i wartościowana za pomocą sprzecznych kryteriów. Ewa Stusińska mówi wręcz o aporetyczności *porn studies*. Pornografii „przypisuje się zarazem nudę i skandaliczność, powtarzalność i transgresję, brak wartości artystycznych przy statusie awangardowości, masowość pornograficznych produkcji (zarzut kiczu) przy elitarnym charakterze «wyobraźni pornograficznej»”⁷⁰. Ta wieloznaczność odsłania się także w językowym uzusie. Słowo, które etymologicznie jest związane z prostytutką (greckie *porne* + *graphein* = „pisanie o prostytutkach” lub „malowanie prostitutek”), w XX wieku rozszerzyło swoją referencję i zaczęło odnosić się do zjawisk przekraczających sferę seksualności. Dowodem efektowne terminy, które zadomowiły się w badaniach kulturoznawczych: „pornografia śmierci” (Geoffrey Gorer⁷¹), „nekropornografia” (fotografowanie rozkładających się ciał – zarzut stawiany Sally Mann w związku z jej cyklem *What Remains*), „pornografia przemocy”, „pornografia ruin” (*ruin porn*⁷²) czy „pornografia jedzenia” (*food porn*).

⁶⁹ M. Szcześniak, *Pornografia*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadany-Sokołowska, A. Mrozik, K. Szczuka, K. Czczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel, Warszawa 2014, s. 397. Lech Nijakowski dodaje jeszcze trzecią cechę – użytkową. W jego definicji pornografia ma „wspomagać masturbację” (*Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Warszawa 2010, s. 45).

⁷⁰ E. Stusińska, *Dzieje grzechu. Dyskurs pornograficzny w polskiej prozie XX wieku*, Gdańsk 2018, s. 48.

⁷¹ Zob. G. Gorer, *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3, s. 197–203.

⁷² Zob. *Ruin Porn and the Obsession with Decay*, ed. by S. Lyons, Cham 2020.

Jak zatem rozpoznać utwór pornograficzny, gdy się go widzi, czyta albo słyszy? W jednym z pierwszych tekstów krytycznych dotyczących estetyki pornografii w Polsce, opublikowanym w 1936 roku w „Skamandrze” (w obronie Witkacego i Zegadłowicza przed cenzurą), Juliusz Kroński pisze kategorycznie, że „literacki utwór pornograficzny to taki i jedynie taki utwór, w którym schematy wyglądown aktów płciowych i stanów rzeczy, z tymi aktami bezpośrednio związanych, wykazują jedną tylko tendencję: możliwie największej zgodności ze schematami wyglądownymi aktów i stanów rzeczy, którymi rozporządza czytelnik na podstawie doświadczenia osobistego i tradycji obyczajowo-literackiej”⁷³. Innymi słowy, pornografia polega na ukazywaniu sytuacji jednoznacznie erotyczno-seksualnych za pomocą środków, które nie pozostawiają miejsca na konkretyzację dzieła inną niż dosłowna. Podczas gdy, dla odróżnienia, miłość w utworze literackim, bo o nim pisze Kroński – i tu pada brawurowa definicja miłości, której żał byłoby nie zacytować – „Miłość (jednego indywiduum do drugiego) polega na dyspozycji do interpretacji możliwie wielu rodzajów zjawisk z pomocą układu mas apercepcyjnych, ukonstytuowanego w łożysku pożądania”⁷⁴.

Jednak ta stanowcza precyzja wywodu załamuje się w ostatnim akapicie, w którym filozof zadaje kluczowe pytanie: „Czy określony utwór pornograficzny jest pornograficzny zawsze, to znaczy niezależnie od wycinka czasoprzestrzennego?”⁷⁵. I zaraz odpowiada: „każde pojęcie (a więc i pornografia) jest tylko wyrazem prawa dla występujących zjawisk i niczym innym (jakimś tworem «idealnym»), można stwierdzić, że w pewnym czasie i na pewnym terytorium ludzie opatrzyli określony kompleks wyobrażeń przymiotnikiem «pornograficzny». Można stwierdzić dalej, jeśli chodzi o przeszłość (na podstawie dokumentów epoki), że na przykład *Nana Aretina* była i w wieku XVI pornografią. Ale przyszłość! Wszelkie wmawianie w nią jakiegokolwiek hierarchii etycznej czy estetycznej jest przedsięwzięciem zupełnie nieodpowiedzialnym”⁷⁶.

A więc przyszłość... Pół wieku później amerykański badacz Walter M. Kendrick zaproponuje, by nie traktować pornografii jako zbioru przedstawień o stałych cechach estetycznych, lecz jako zdeterminowany kulturowo, dynamiczny konflikt społeczny („nie rzecz, ale koncept, struktura myśli [...], wyobraźniowy scenariusz”⁷⁷). Wtórzy mu Jonathan Elmer: „Mówienie o pornografii jako o czymś, co istnieje w oderwaniu od formującego ją dyskursu, nie ma

⁷³ J. Kroński, *Pornograficzny utwór literacki*, „Skamander” 1936, nr 76, s. 496.

⁷⁴ Ibidem, s. 496.

⁷⁵ Ibidem, s. 499.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Zob. W. M. Kendrick, *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, New York 1987, s. viii.

większego sensu. Pornografią naznacza się pewne reprezentacje seksualności, które nie mieszczą się w obowiązujących ramach; określa ona granice sfery akceptowalności. Innymi słowy, «pornografia» to termin używany przez dyskurs moralny do strukturalizowania siebie samego – tam, gdzie się pojawia, pojawia się też (tymczasowa) linia wykluczenia⁷⁸. W obu tych głosach można dosłyszeć echo zmian obyczajowych, które przyniosła rewolucja seksualna lat sześćdziesiątych, a także ostrych polemik feministycznych – również polemik wewnętrznych⁷⁹ – z filmami *hardcore* z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (tak zwana „złota era pornografii”).

Nieco inaczej rozkłada akcenty historyczka sztuki Lynda Nead, która w pracy *Akt kobiecy* pokazuje, „jak filozofia i estetyka konstruuje pornografię w roli «innego» sztuki⁸⁰. W projekcie tym, który – jak sugeruje autorka – jest jednym z trwalszych projektów estetycznych Zachodu, pornografii przypada w udziale rola abiektu. To „nie-ja” sztuki, coś, co zaczyna się tam, „gdzie [jej] nie ma⁸¹. Zła siostra z „innego świata – zwymiotowanego, odrzuconego, upadłego⁸². Idea, której przemiany śledzi Nead, opiera się na przesłance, że związek między sztuką erotyczną i pornografią można uchwycić w ruchu wzajemnie umacniających się opozycji. Po stronie sztuki byłyby to kategorie takie, jak: kultura wysoka, elitaryzm, kontemplacja, transcendencja, intelektualizm, metafora, piękno, miłość. Po stronie porno: kultura niska, masowość, użycie, komodyfikacja, konsumpcja, literalizm, obsceniczność, seks.

W tym układzie sztuka erotyczna jest dziedziną utworów niepowtarzalnych i bezcennych. Pornografia – dziedziną poślednich towarów, które raczej niż środkami artystycznymi posługują się chwytami reklamowymi (bo tak jak reklama nakłaniają do działania). Zarazem jednak Nead – i to stanowi najważniejszą zaletę jej książki – dekonstruuje ten styl myślenia, słusznie przypominając, że w świetle praktyk artystycznych XX wieku binaryzm jest nie do utrzymania. Że natomiast: „Przywołanie pustych określeń, takich jak «miłość» i «ludzkie reakcje», zaciąga cały szereg kulturalnych, seksualnych i moralnych norm woalem mgły, uniwersalnego konsensusu⁸³”.

⁷⁸ J. Elmer, *The Exciting Conflict: The Rhetoric of Pornography and Anti-Pornography*, „Cultural Critique” 1987, no. 8, s. 46.

⁷⁹ Pomiędzy przeciwniczkami pornografii i przeciwniczkami cenzury. Zob. *Feminism and Pornography*, ed. by D. Cornell, New York 2000.

⁸⁰ L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań 1998, s. 55.

⁸¹ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2011, s. 11.

⁸² Ibidem, s. 9.

⁸³ L. Nead, *Akt kobiecy*, s. 177.

Konsensusu takiego nie ma. Zamiast utrzymywać, że sztuka i pornografia stanowią „oddzielne reżimy ekspresji symbolicznej”, należałoby spojrzeć na nie jak na „ pewne elementy kontinuum kultury, rozróżniające dobre od niewłaściwych sposobów pokazywania ciała kobiety [ale i mężczyzny – J.O.] oraz dostępne od zakazanych form kulturalnej konsumpcji, definiujące jednocześnie to, co można, i to, czego nie należy oglądać”⁸⁴. Myślę, że Lynda Nead zgodziłaby się z Schulzem: „sztuka operuje w głębi przedmoralnej”. To ona „stawia zadania etyce – nie przeciwnie. Gdyby sztuka miała tylko potwierdzać, co skądinąd zostało już ustalone – byłaby niepotrzebna. Jej rolą jest być sondą zapuszczoną w bezimienne”⁸⁵. I czy nie jest tak, że najbardziej intensywne przedstawienia seksualności powstają właśnie w bezimiennych szczelinach, na krawędzi między tym-co-można i tym-czego-nie-można oglądać i pokazywać?

W połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku dokona się powszechna apologia pornografii. Porno stanie się „na-sceniczne”, czego przykładem będzie zjawisko *porno-chic* – „zawłaszczenie konwencji właściwych pornografii przez przemysł rozrywkowy, modę i świat sztuki: typowych bohaterów, fabuły, niskobudżetowego oświetlenia i scenografii rodem z motelowego pokoju”. Zdaniem Briana McNaira *porno-chic*, którego triumfalny marsz do popkultury przypieczętowali Jeff Koons i Madonna, należy widzieć w kontekście szerszych zmian, związanych z estetyką postmodernizmu. *Porno-chic* jest znakiem postmodernizacji pornosfery, „pastiszem i parodią, hołdem złożonym pornografii i jej badaniom. Stanowi postmodernistyczne przekształcenie porno w artefakt kultury większości”⁸⁶.

Jak odnaleźć się w tych wątpliwościach? Jak odnaleźć w nich Schulza? Być może rację mają ci badacze, którzy – jak przed laty Jerzy Ziomek – szczególne sprawstwo w ustanawianiu „przedmiotu pornograficznego” przyznają odbiorcom i ich kompetencjom. To pornograficzny odbiorca ze swoimi poznawczymi nawykami, a nie pornograficzny autor czy pornograficzne dzieło, stwarza – albo unieważnia – rzecz pornograficzną. Może stać się pornografem w każdym akcie konkretyzacji. Co prawda – powiada Ziomek – „W sztuce istnieją urządzenia zabezpieczające ją przed odbiorem pornograficznym i istnieją urządzenia taki odbiór ułatwiające, a mianowicie konwencje stylistyczno-kompozycyjne i sytuacje nadawczo-odbiorcze”. Lecz „Ktoś, kto ma robaczywą wyobraźnię, może w teście [Rorschacha] zobaczyć wszystko, a więc i pobudzający zmysły kształt”⁸⁷.

⁸⁴ Ibidem, s. 173.

⁸⁵ B. Schulz, *Szkice krytyczne*, s. 10.

⁸⁶ B. McNair, s. 128.

⁸⁷ J. Ziomek, *Pornografia i obscenum*, w: idem, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 302–303.

To dość szorstkie zdanie można potraktować jak gest bezradności. Ale mnie przypomina ono, że pisanie nie jest głosem „uniwersalnego konsensusu”. Także pisanie o pornografii. Choćbyśmy ukrywali się pod korpusem lektur i cytatów jak pod peleryną niewidką, piszemy zawsze sobą. Ja i Maksymilian Thullie, i ty, czytelniku lub czytelniczko – sobąpiszemy, sobączytamy. I nie ma przed nami ucieczki.

Miejsce bezpieczne

Uprzywilejowaną konwencją pornografii jest realizm. Ziomek pisze, że pornografia to „skrajny przypadek faksymilowania”⁸⁸. „Zeuksis miał w ten sposób namalować winogrona, że do obrazu zlatywały się wróble. Obraz Zeuksisa to pornografia dla smakoszy. Wystarczy pod pobudzenie ptasiego apetytu podstawić pobudzenie seksualne”⁸⁹. Baudrillard idzie o krok dalej. Mówi o nadmiarze widzialnego, o hiperrealności, którą epatuje pornografia. „Wszystko to staje się zbyt prawdziwe, zbyt bliskie, by było prawdziwe [...] Porno to kwadrofonia seksu. Dorzuca trzecią i czwartą ścieżkę do aktu płciowego. To halucynacja wszechwładnego detalu”, która ujawnia „bezlitosną, mikroskopową prawdę seksu”⁹⁰.

Dla Baudrillarda w tym akcie obnażenia równie ważne jest pornograficzne spojrzenie – żarłoczne, męskie spojrzenie voyeura. Najwięcej ekscytacji przynosi takiemu spojrzeniu nie tyle widok nagości, ile nieskrępowana wizualna penetracja ciała. Niczym penetracja zwłok w prosektorium: „dlaczego poprzestawać na nagości, na genitaliach, skoro obsceniczność to sprawa przedstawienia, a nie seksu, to należy zgłębić samo wnętrze ciała i trzewia; kto wie, jaką rozkosz przyniosłoby wizualne ćwiartowanie, widok błon śluzowych i mięśni gładkich?”⁹¹ (Zmyślony przez Lema artysta Cezary Strzybisz właśnie ten aspekt pornografii miał podkreślać w swoich pracach z cyklu *Nekrobie*. Przedstawiały one seks grupowy na zdjęciach roentgenowskich, zwanych u Lema „pornogramami”⁹²).

Trzewia seksu? Hiperrealizm? Wydaje się, że nie ma nic odleglejszego od Schulza. Jego proza, chętnie operująca niedopowiedzeniem, ornamentálną metaforą, mitologizacją, a także ironią, czarnym humorem, groteską, „panmaskaradą” – a więc środkami, które zdaniem Ziomek

⁸⁸ Ibidem, s. 312.

⁸⁹ Ibidem, s. 306.

⁹⁰ J. Baudrillard, *Porno w stereo*, w: idem, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 31, 34.

⁹¹ Ibidem, s. 35.

⁹² Zob. S. Lem, *Nekrobie*, w: idem, *Biblioteka XXI wieku*, posłowie J. Jarzębski, Kraków 2003, s. 209–215.

działają antypornograficznie („komizm znosi pornografię”⁹³) – mogłaby uchodzić za przeciwieństwo faksymilowania. Również jego twórczość graficzna, nawet jeśli jest znacznie bardziej dosłowna niż proza, zawiera w sobie zbyt wiele deformacji, zbyt silnie zindywidualizowaną wizję artystyczną, by móc pomieścić się w tak nakreślonych ramach. Może zatem trzeba raz a dobrze odrzucić podejrzane asocjacje, które w moim tekście połączyły Schulza z pornosferą? Sądzę, że nie. A przynajmniej nie zupełnie. Nić między jednym a drugim światem przebiega raczej pod powierzchnią – albo za kulisami – wyobraźni, a nie na poziomie oczywistych zbieżności.

Pierwsze skojarzenie: „Gdyby gabinety figur woskowych nie były jednak żartem, gdyby miały tematykę erotyczną, byłyby bliskie pornografii doskonałej”⁹⁴. Przepisuję te słowa Ziomka ze zdumieniem, bo nagle przeczuwam w nich klucz do erotyki Schulza. Myślę – *Xięga balwochwalcza* jako gabinet erotycznych figur woskowych. Undula jako seksualna nadmarioneta. Schulzowskie kobiety w ogóle jako lalki. W ślad za tym przychodzi drugie skojarzenie – pornotopia.

Pojęciem tym Steven Marcus nazwał seksualną utopię produkowaną w utworach pornograficznych⁹⁵. Pornotopia istnieje na mocy pewnego paktu – nazwijmy go „paktem pornograficznym”. Zgodnie z nim świat w niej przedstawiony przybiera postać seksualnego hipogramu, jest przestrzenią totalną, skonstruowaną za pomocą silnie skonwencjonalizowanych i powtarzalnych elementów, których jedynym zadaniem jest intensyfikacja seksualnego pożądania. By wejść w ten przejawiony, nieprawdopodobny świat, odbiorca (u Marcusa mowa zwłaszcza o męskim odbiorcy⁹⁶) musi zawiesić swoje poczucie rzeczywistości. Jeśli mu się to uda, będzie mógł w fantazmatycznej enklawie, w „miejscu bezpiecznym”, jakie powstaje między nim a utworem, zaspokoić swoje żądze, nie obawiając się społecznych represji, które spotkałyby go, gdyby ujawnił te same skłonności publicznie.

Pornotopia jest doskonałą, zamkniętą, samowystarczalną całością, która rządzi się – jak każda utopia – swoimi prawami i która poza nimi nie mogłaby zaistnieć (odsyła więc tylko do siebie

⁹³ J. Ziomek, *Pornografia i obscenum*, s. 304. Nawiasem mówiąc, nie jest to prawda. Dowodzą tego rozmaite parodie pornograficzne znanych filmów fabularnych, w tym na przykład filmy spod znaku *zombie porn*. Za wskazanie tego tropu dziękuję profesorowi Leszkowi Kolankiewiczowi.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 307.

⁹⁵ Zob. S. Marcus, *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New Brunswick 2008 (pierwsze wydanie: 1966).

⁹⁶ O próbach przekroczenia „męskiego spojrzenia” w pornografii zob. M. Szcześniak, *Symulakryczna przyjemność. Obrazy kobiecej przyjemności w filmach pornograficznych*, „Kultura Popularna” 2009, nr 1, s. 68–75.

– w tym sensie jest autoerotyczna). Jej specyfice ściśle podporządkowuje się konstrukcja miejsca, czasu i bohaterów. I tak, miejsce akcji w pornotopii zwykle jest ledwie naszkicowane i stanowi pretekstowe tło dla działań bohaterów. Pozbawione jest naddatku rozpraszaćcych detali, chyba że pomagają one zaprezentować obiekt pożądania. Czas w pornotopii to „wieczne teraz” seksualnego fantazmatu. Nawet jeśli odnosi się do czasu historycznego, by uzasadnić na przykład szczątkowość fabuły, „krzyżuje się zawsze z bezczasem, w którym nic nie zakłóca możliwości spółkowania”⁹⁷.

Wreszcie bohaterowie. Baudrillard powie o nich brutalnie, chyba zbyt brutalnie – „lalki z genitaliami”⁹⁸, choć prawdą jest, że w pornotopii postaci sprowadzają się do ciał, działających z mechaniczną niezawodnością, nieludzko odpornych na zmęczenie i seksualnie niewyczerpanych. W typowych pornotopiiach patriarchalnych ta redukcja skupia się głównie na postaciach kobiecych. „Najczęściej bohaterka nie ma rodziców, byłych partnerów czy znaczących bliskich [...]. Nie ma przeszłości [...], cech indywidualnych, przekonań religijnych czy poglądów politycznych. Cechuje ją przede wszystkim płeć i pragnienie”⁹⁹. Jest – niczym seksualna nadmarioneta – zawsze gotowa do odegrania swojej roli w pornoteatrze (jak bohaterka *Historii O*, zredukowana do pierwszej litery imienia).

Pornotopia posługuje się także specyficznym rytmem narracji, który opiera się na grze między rozwojem fabuły a scenami przerywnikami. Linda Williams zauważyła, że struktura ta przypomina klasyczny, hollywoodzki musical, z tym że w pornotopii numery śpiewane (*musical numbers*) zostały zastąpione numerami erotycznymi (*sex numbers*)¹⁰⁰. Konstrukcja pornotopii (podobnie jak musicalu) opiera się właśnie na umiejętnym budowaniu napięcia między standardową – linearną i przyczynowo-skutkową – narracją fabularną a znaczącymi epizodami, które ją przytłaczają i objętościowo, i jakościowo. To one bowiem stanowią główny przedmiot zainteresowania twórcy i odbiorcy pornotopicznego.

Myślę więc – *Xięga bałwochwalcza* jako pornotopia masochistyczna. Można w niej odnaleźć podobne zabiegi. Do aktów bałwochwalczych dochodzi u Schulza zwykle w nieokreślonych, fantazmatycznych enklawach. W zaciemnionych buduarach, w których jedynymi meblami są przerośnięte kanapy lub trony, podporządkowane regule eksponowania pożądanego obiektu – spoczywających na nich postaci kobiecych, a zwłaszcza ich nóg i (najważniejszych) stóp.

⁹⁷ E. Stusińska, *Dzieje grzechu*, s. 72.

⁹⁸ J. Baudrillard, *Porno w stereo*, s. 37.

⁹⁹ E. Stusińska, *Dzieje grzechu*, s. 74.

¹⁰⁰ Zob. L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialnego”*, przeł. J. Burzyńska, I. Hasz, M. Wojtyna, Gdańsk 2010, s. 139.

Albo na tle naszkicowanego miasta – „zaczarowanego miasta”, jak podpowiadają tytuły dwu grafik. Na kilku pracach można rozpoznać fasady rzeczywistych budynków Drohobycza. Jednak na innych grafikach przestrzenie prywatne i miejskie przenikają się – krajobraz miejski w irracjonalny sposób zostaje zassany do buduaru (*Bestie, Ogiery i eunuchy, Plemię pariasów, Xięga bałwochwalcza II*). To przestrzeń utopijna w tym sensie, że absolutnie plastyczna, poddana władzy marzenia. Podobnie z czasem, którego upływ został w *Xiędze bałwochwalczej* zawieszony. Jedyńm jego przejawem jest noc, sygnalizowana czernią nieba i tytułami prac (*Undula idzie w noc, Undula w nocy*). Jedyńą jego funkcją – ciągle podtrzymywanie fantazmatu. Żadnych zegarów i kalendarzy, żadnego zbędnego, zagrażającego ruchu. Tylko bezkresna noc – gęsta, pozbawiona gwiazd, noc seksualna.

W tak przygotowaną czasoprzestrzeń Schulz wprowadza figury kobiece. Ich zdyscyplinowane ciała – ciała-fetysze posłusznie zatrzymane w zadanych im teatralnych pozach – są zawsze gotowe, by odtwarzać sadomasochistyczny scenariusz. Oto gesty, dla których zostały powołane – pejcz w dłoni, nieusatisfakcjonowane spojrzenie, noga założona na nogę, but na obcasie podsunęty do celebrowania, stopa całowana lub lizana przez mężczyzn. Bohaterki *Xięgi bałwochwalczej* w tych kilku erotycznych gestach odnajdują najwyższe uzasadnienie dla swego istnienia. Ich nieprzeniknione twarze-maski milczą na podobieństwo manekina. Imię najważniejszej z nich, Undula, odnosi się do ruchu falowania, do rozprysku piany, do strumienia wody. Lecz jest w tym może nie tyle metafora zmienności, jak zwykło się przypuszczać¹⁰¹, ile gwałtowna energia pożądania erotycznego, jakie zostało w niej obsadzone. *Xięga bałwochwalcza* bowiem w swojej strukturze nie jest dziełem zmiennym.

Jest królestwem powtórzenia i znieruchomienia – składa się ze spetryfikowanych aktów pożądania. Szczątkowe fabuły, zasugerowane w tytułach niektórych grafik (*Na Cyterze, Undula u artystów, Mademoiselle Circe i jej trupa, Rewolucja w mieście*), nie prowadzą do żadnego rozwoju akcji, która spajałaby kolejne plansze opowieścią. To, co je ze sobą łączy, to fantazja masochistyczna – samoreprodukująca się, powtarzalna, imperatywna. „Opowieść niczego nie ujawnia, niczym nie zaskakuje, nie przynosi żadnej nowej «wiedzy», jedynie nadaje coraz większą intensywność temu, co już wiemy. Pozornie niezwiązane elementy są w rzeczywistości połączone – to różne odmiany tego samego”¹⁰². Myślę, że te słowa, którymi Susan Sontag scharakteryzowała *Historię oka*, mogą opisać także fenomen *Xięgi bałwochwalczej*.

¹⁰¹ Zob. M. Kitowska-Łysiak, *Undula*, w: *Słownik schulzowski*, s. 400.

¹⁰² S. Sontag, *Wyobrażenia pornograficzne*, w: eadem, *Style radykalnej woli*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2018, s. 82.



Procesja, cliché-verre z cyklu *Xięga bałwochwalcza*,
17,7×23,2 cm, 1920–1922. W zbiorach Muzeum Lite-
raty w Warszawie.



Zuzanna i starcy, cliché-verre z cyklu *Xięga bałwochwal-
cza*, 23,5×17,5 cm, 1920–1921. W zbiorach Muzeum Lite-
ratury w Warszawie.



Bestie, cliché-verre z cyklu *Xięga bałwochwalcza*,
22,7×17,1 cm, 1921. W zbiorach Muzeum Literatury
w Warszawie.

Poetyka perwersji

To jednak, co w erotyce Schulza najintensywniejsze, pozostaje ukryte. Inaczej niż w pornografii. O niej można powiedzieć to, co Sade powiedział o filozofii. Jakkolwiek ludzie by się tego obawiali, pornografia powinna pokazać wszystko. Nawet najśmielsze grafiki i rysunki Schulza nie pokazują wszystkiego. Artysta doprowadza nas do pewnej granicy – i zatrzymuje się. Jakby na chwilę przed rozwiązaniem. W „momencie kruczalnym”¹⁰³. Uniesiony pejcz nie opadnie na plecy spragnione chłosty. Skrzyżowane nogi Unduli nie rozstąpią się, jak drzwi tabernakulum, przed tłumem lubieżnych pielgrzymów. Ogiery nie nastąpią na odwrócone ciało kobiety. W *Traktacie o manekinach* Jakub – „z gorejącymi oczyma, drżąc od wewnętrznego wzburzenia”¹⁰⁴ – upada przed Adelą na kolana. Ale nic więcej nie zobaczymy. Tuż przed kulminacją Adela prosi o „przymknięcie oczu na to, co się za chwilę stanie”¹⁰⁵. I Schulz przyryka nasze oczy:

Dlaczego? Ze wstydu? Lecz wstyd ten nie powstrzymał go przed odsłonięciem swojej twarzy na wielu masochistycznych grafikach i (nieraz dużo bardziej drastycznych) rysunkach. Ze strachu przed pruderią społeczeństwa, które miało go osądzać? Nie byłaby to przecież pierwsza ani z pewnością ostatnia próba takiego kompromisu w literaturze polskiej. Czy można zatem powiedzieć, że Schulz w tych kilku przemilczanych scenach z *Traktatu o manekinach* – niewątpliwie najważniejszych erotycznych scenach w jego prozie – posługuje się „poetyką erotyzmu kneblowanego” (jak przed nim choćby Sienkiewicz, który rozumiał, że w epoce, w której tworzył, seksualność „musi szukać ujścia w figurach pośrednictwa – dowcipie, aluzji, peryfrazie, metonimii”¹⁰⁶)? Myślę, że nie. Schulz nie ukrywa tych scen po to, by w ten sposób ukrywać siebie (i swoją twórczość) przed policją obyczajową. Nie robi tego po to, by zakamuflować obecny w nich ładunek erotyczny. Napięcie erotyczne wcale nie maleje pod wpływem tej elipsy.

¹⁰³ P. Quignard, *Seks i trwoga*, przeł. K. Rutkowski, Warszawa 2002, s. 31.

¹⁰⁴ B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 39.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 40.

¹⁰⁶ R. Koziółek, *Ciała Sienkiewicza*, Wołowiec 2018, s. 160.

Jest wprost przeciwnie. Atmosfera pożądania zagęszcza się. Ukrywając, Schulz intensyfikuje pragnienie odsłonięcia. Prowokuje do myślenia o ukrytym. Zachęca nas do przekroczenia granic opisu – na własne ryzyko. W tym sensie jego „technika opisu erotycznego realizuje dialektykę perwersji, wciągając czytelnika w pragnienie dopowiedzenia nieprzedstawionego. Nieśmiałe transgresje tekstu przejmują wyobrażenia odbiorcy”¹⁰⁷. Wbrew pozorom, nie tak daleko stąd do pornografii.

Zdaje się, że wiedział o tym także Gombrowicz. Jego *Pornografia* cała składa się z perwersji niedokonanego erotyzmu. W decydującej scenie Henia niedbale trąca stopą stopę Karola. Henia, ta polska dziewczyna „z niesłychanymi nogami – bo jedną nogę miała obutą i w pończosze, a druga obnażona aż po kolano”¹⁰⁸. Innym razem ona i Karol dziwnie znikają w zaroślach. Nic więcej. A jednak Wacław – nawet ten cnotliwy polski kawaler – który podpatrywał młodych, samemu ukrywając się w krzakach, przyzna potem nie bez satysfakcji: „Czy pan uwierzy, że ja na podstawie tej próbki, cośmy oglądali, zrekonstruowałem myślowo wszystko, co między nimi jest możliwe, całość ich obcowania”¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 163.

¹⁰⁸ W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 1987, s. 91.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 113.

Płeć i słowa. Różnicowanie Schulza

Męplikacje

W ciekawym i pod pewnymi względami nowatorskim szkicu *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, opublikowanym w 1938 roku w „Skamanderze”, Henryk Vogler nazywa Schulza „najtęższym – właściwie może jedynym – przedstawicielem kobiecości w naszej literaturze”¹. Ta intuicja z pewnością zasługuje na przypomnienie. Nie tylko dlatego, że Vogler jako jedyny spośród krytyków międzywojnia i jeden z nielicznych w ogóle² próbuje uczynić z płci (płciowości) kategorię estetyczną, za pomocą której można odczytać pisarstwo Schulza. Także dlatego, że przeczuwaną „kobiecość” tej prozy wartościuje dodatnio.

Jego artykuł jest tekstem pochwalnym. Już w pierwszym zdaniu Vogler powie o Schulzu i Gombrowiczu: „dwaj najwybitniejsi i najbardziej charakterystyczni młodzi prozaicy polscy”³. Z kolei mianowanie Schulza „jedynym przedstawicielem kobiecości” oraz następujący bezpośrednio po nim zarzut: „Bo tak obfita u nas ilościowo literatura kobiet nie jest w rzeczywistości literaturą kobiecą”⁴, nawet jeśli są przesadzone, skrywają w sobie niechęć do obowiązujących wzorców męskości i tęsknotę za gruntowną feminizacją literatury polskiej.

Nie była to oczywista postawa⁵. Równoległe z rozwojem ruchów feministycznych i kryzysem męskości, który z całą mocą ujawnił się w literaturze i sztuce po doświadczeniach Wielkiej Wojny (deheroizacja okaleczonego męskiego ciała, trauma i nerwica frontowa, pacyfizm), w dwudziestolecie nadal obecne były tendencje przeciwne. Dążyły one nie tylko do zakonserwowania, ale i do wzmożenia hegemonicznego modelu męskości. Jak wielka była kulturowo-polityczna sprawczość tych „męskich fantazji”, pokazali między innymi Klaus Thewe-

¹ H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander” 1938, z. 99/101, s. 248. Podkreślenie Voglera.

² Motyw wojny płci w twórczości Schulza był przedmiotem namysłu, już od interpretacji Artura Sandauera, jednak niewiele jest takich ujęć, które próbowałyby spojrzeć na związki między płcią, cielesnością i samym procesem twórczym.

³ H. Vogler, *Dwa światy romantyczne*, s. 246.

⁴ Ibidem, s. 248.

⁵ Zob. H. Filipowicz, *Przeciw „literaturze kobiecej”*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie*, red. A. Nasłowska, Warszawa 2001, s. 222–234.

leit, na przykładzie nazistowskich Niemiec⁶, a na gruncie polskiego literaturoznawstwa Maria Janion⁷, Tomasz Tomasik⁸ i Wojciech Śmieja. Ten ostatni zwraca uwagę na postępującą w Polsce lat trzydziestych „faszyzację męskości” (w wariacie sarmacko-ułańskim), która miała być zbiorową rekompensatą za lęk przed kastracją, spowodowany śmiercią Piłsudskiego⁹.

Znamienne są pod tym względem dzieje wydawnicze *Płci i charakteru* Ottona Weininger. Książka od momentu premiery w 1903 roku aż do wybuchu drugiej wojny światowej właściwie nie straciła w Europie na popularności. Jej niesłabnącą poczytność można oszacować kilkudziesięcioma edycjami w różnych językach – w tym pięcioma¹⁰ polskimi z lat 1911, 1921, 1926, 1932 i 1935. Z dzisiejszej perspektywy rozprawa Weininger wydaje się wprost klasycznym przykładem narracji, w której mizoginia, osadzona wśród nobliwych cytatów literackich i bogatych odniesień filozoficznych, a więc poparta autorytetem kultury, pretenduje do rangi obiektywnego makrosystemu (albowiem „Są dwa pojęcia, należące do najstarszych pojęć ludzkości, którymi ona od prapoczątków łąca swe życie umysłowe. [...] dwa te starożytne pojęcia, które tu mamy na myśli, pojęcia męczyzny i kobiety”¹¹).

Oprócz zasadniczego dla Weininger założenia o biseksualności i bipłciowości każdego człowieka, które samo w sobie mogłoby sugerować pewną subtelność jego myśli, większość ideologicznych („przeprowadziliśmy więc dowód ze wszech miar wszechstronny, że *K* jest bezduszna, że nie posiada jaźni i indywidualności, ani osobowości i wolności, ani charakteru i woli”¹²) i pseudonaukowych (zapłodnienie na odległość poprzez szczególnie intensywne „zapatrzenie się” męczyzny w kobietę¹³) twierdzeń *Płci i charakteru*, podawanych z podejrzaną stanowczością, jest co najmniej bezpodstawnych. Z kolei psychobiografia zaledwie dwudziestotrzyletniego autora, obfitująca w brutalne akty samozaprzeczeń (żydowskie pochodzenie *versus* radykalny antysemityzm, steatralizowane samobójstwo wkrótce po debiu-

⁶ Zob. K. Theweleit, *Męskie fantazje*, t. I–II, przeł. M. Falkowski, M. Herer, Warszawa 2016.

⁷ Zob. M. Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.

⁸ Zob. T. Tomasik, *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013.

⁹ W. Śmieja, *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, w: *Formy męskości 2*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, s. 276 i dalej. Zob. też: idem, *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Warszawa 2016.

¹⁰ A właściwie sześcioma, jeśli dodać streszczenie tej rozprawy, opracowane przez Felicję Nossig i opublikowane w 1909 roku nakładem Księgarni H. Altenberga we Lwowie.

¹¹ O. Weininger, *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, t. I, Warszawa 1935, s. 16.

¹² Ibidem, t. II, s. 44

¹³ Ibidem, s. 97–98.

cie), skłania, by – przynajmniej do pewnego stopnia – interpretować *Płeć i charakter* na tle jego osobistych uwarunkowań, zahamowań i doświadczeń egzystencjalnych.

Z pewnością jednak nie należy bagatelizować roli, jaką książka Weininger odgrywała w procesie restytucji patriarchy w pierwszych dekadach XX wieku. Hans Mayer pisze: „Z perspektywy socjologicznej Weininger nie jest przypadkiem nieistotnym, lecz reprezentatywnym”¹⁴. „Nie chodzi tu bynajmniej o majaczenia nieszczęśliwego geniusza, jak czasem twierdzi feministyczna krytyka, lecz, czego dowodzi recepcja, o traumatyczny stan świadomości europejskiego społeczeństwa mieszczańskiego”. Jak zauważa Mayer, groteskowy mizoginizm *Płci i charakteru* „związany jest z analogicznymi i nasilającymi się w tym samym okresie tendencjami, które nazwać by można zmową mężczyzn”¹⁵.

„Przedstawiciel kobiecości”, choćby nawet „najtęższy”, do tej zmowy mężczyzn przynależeć nie mógł. Czytając artykuł Voglera, nietrudno wyobrazić sobie tekst sobowtórów, którego autor – jak pewien młody filozof z powieści Virginii Woolf *Do latarni morskiej*, piszący monumentalną rozprawę o „wpływie czegoś tam na kogoś” – konstatuje, pykając z fajki: „Kobiety nie umieją malować, kobiety nie potrafią pisać”¹⁶. Czy nie to właśnie powiedział Ostap Ortwin, polski tłumacz Weininger, późniejszy znajomy Schulza, gdy w 1923 roku recenzował debiutancki tomik Marii Pawlikowskiej *Niebieskie migdały*? Protekcyjną, utrzymaną w tonie persyflażu recenzję Ortwina można by uznać za doskonały przykład takiego komunikatu, jaki Rebecca Solnit nazywa męsplikacją¹⁷. Znacząca jest w niej nawet nie tyle bezwzględnie negatywna ocena/pouczenie *Niebieskich migdałów*, ile to, że krytyka Ortwina bardziej niż w zaproponowany przez Pawlikowską model poezji uderza w ujawniane w jej wierszach kobiece Ja. Zdyskredytowana zostaje zatem nie tyle tekstualność poezji, ile jej płciowość („Paciorkowa to, gustowna robótka bieglej w dyletanckim hafciarstwie rymów, w kostium neomarkizy przybranej damy”¹⁸).

¹⁴ H. Mayer, *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 140.

¹⁵ Ibidem, s. 139.

¹⁶ V. Woolf, *Do latarni morskiej*, przeł. K. Klinger, Warszawa 1962, s. 72.

¹⁷ Neologizm „męsplikacja” (*mansplaining*) zapożyczam od Rebeki Solnitt. W polskim tłumaczeniu jej eseju *Mężczyźni objaśniają mi świat* Anna Dzierzgowska zaproponowała słowo „panjaśnienie”. „Męsplikacja” (autorką tego tłumaczenia jest Agnieszka Graff) wydaje mi się jednak bardziej dobitna, a przez to bliższa intencjom „męsplikowania”. Zob. R. Solnitt, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. A. Dzierzgowska, Kraków 2017, s. 20. Zob. też A. Graff, *Męsplikacja: to, co powie mężczyzna, będzie ciekawsze*, „Wysokie Obcasy”. 16.04.2016.

¹⁸ O. Ortwin, *Niebieskie migdały* (recenzja), „Przegląd Warszawski” 1923, nr 23, s. 254.

I Schulza nie ominęła krytyka tego rodzaju, ulokowana poza tekstem – w mętnych rojeniach o rasie, płci i seksualności. „Według Peipera, specjalny rodzaj metafory to metafora żydowska. Jest to metafora seksualna, koprograficzna, cyniczna, zdegenerowana. Jest w ogóle pewien specyficzny arsenał figur i tropów – obrazowań, porównań, epitetów, mający zapach, barwę i smak żydowski”¹⁹. W tej recenzji *Sklepów cynamonowych*, opublikowanej w 1935 roku w jednym z warszawskich dzienników, pobrzmiewa wyraźna nuta faszyzmu, ale pewnie też echo antysemityzmu o rodowodzie Weiningerowskim, w którym kategorie „żydostwa” i „kobiecości” spotykają się w pogardliwym obrazie żydka/biety – zniewieściałego „Żyda homoseksualisty”²⁰.

Na zupełnie innym poziomie intelektualnym i stylistycznym rozgrywa się słynny *Dwugłos o Schulzu* Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego. A przecież także tu – choć ani Wyka, ani Napierski nie posługują się argumentem płci wprost – można odnaleźć ślady „męskiej teorii” (pod tym pojęciem rozumiem za Elaine Showalter „koncepcję twórczości, historii literatury oraz literackiej interpretacji opartą na doświadczeniu męskim, choć potraktowanym jako doświadczenie uniwersalne”²¹). Spośród wielu metafor krytycznych, którymi owa „męska teoria” literatury deprecjonowała („egzorcyzmowała”) autorki na początku XX wieku, Krystyna Kłosińska podaje trzy stosowane najchętniej. Zgodnie z nimi kobiety piszące to: (1) „prządki banalnej rzeczywistości” i (2) „płaczki literackie”, których utwory nie są pełnoprawnymi tekstami, lecz (3) „płodami grafomanii”²². Trudno byłoby podejrzewać Wykę czy Napierskiego o świadome nawiązanie do tej metaforyki. Lecz zarazem trudno zignorować podobieństwo między nią a ich krytycznoliterackim pamfletem.

¹⁹ J. Bielatowicz, *Przereklamowana książka. Czyli o „Sklepiach cynamonowych”*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1935, nr 7, s. 4.

²⁰ W tym kontekście analizuje problem nie-męskości Schulza Wojciech Śmieja w artykule *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, zaliczając „męskość żydowską” do męskości marginalizowanych. Od siebie dodam, że o aktualności tego obrazu świadczy na przykład *Adam Grywałd* Tadeusza Brezy z 1936 roku. Złośliwe plotki, przytaczane przez narratorkę tej powieści, nazywają homoseksualizm tytułowego bohatera „upodobaniami mossek sualnymi”, co odnosi się zapewne i do nazwiska Mosse, które nosi obiekt pożądania Adama Grywałda, Edmund, i do lekceważącego, antysemitckiego przezwiska „mosiek”. Jeszcze inaczej pisze o tym Małgorzata Ogonowska (w artykule *Mężczyzna Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 150–167), pokazując, jak silnie „biografem” o nie-męskości Schulza zapisany jest w jego pośmiertnej legendzie – i jak bardzo jest redukujący.

²¹ E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 120.

²² K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 97–98.

O Schulzu Wyka i Napierski powiedzą bowiem – z równie pogardliwą intencją, z jaką Ortwin pisał o Pawlikowskiej – że jego proza jest przesycona (1) „banałem rekwizytorni”, że (2) „W głosie tego cikliwego sentymentalisty ciągle pobrzmiwa łezka, liryczne tremolo” i że (3) „zamiast nowel [Schulz] pisuje traktaty pięknoducha”²³.

Delikatne odchylenia

Co jednak Vogler rozumie pod pojęciem „kobiecości” w literaturze? I czy takie rozpoznanie pisarstwa Schulza można rzeczywiście uzasadnić, odnosząc się do samego tekstu opowiadań? Oddam głos Voglerowi: „Zauważmy, jak wiele uwagi poświęca Schulz ciału [podkreślenia w całym cytacie – J.O.]. W zbiorze *Sanatorium pod Klepsydrą* Dodo ma olbrzymią głowę, Edzio bezwładne nogi, starcze ciało Emeryta kurczy się z wolna do dziecięcych rozmiarów, aż zostaje porwane przez wiatr. Świat Schulza ulepiony jest z najbardziej konkretnej gliny i wszystko, co istotne i ważne, dokonywa się na owej cielesnej platformie. [...]

Stąd krok do zrozumienia wielkiej roli, jaką w tym obrazie świata odgrywa pleć i jej sprawy. [...] Na pozór jest inaczej. Żaden motyw treściowy nie wskazuje na jakiegokolwiek zainteresowanie się autora tymi sprawami. Ale gdzieś głęboko na spodzie, w gąszczu gałęzi drzewnych, których śliskie odnogi płaczą się i obejmują jak nagie ramiona, gdzieś wpośród wiosennego rozkwitania czy dojrzałości letniego «martwego sezonu» – pulsuje z siłą gorącego źródła płodna moc żywotna, ze wszystkich stron zdaje się dochodzić głucho wołanie namiętności.

Schulz jest piewą tego sensualizmu, jest genialnym opisywaczem zewnętrznej strony świata, poetą ciała i jego spraw. Dlatego Schulz jest najteższym – właściwie może jedynym – przedstawicielem kobiecości w naszej literaturze, reprezentantem żeńskiego sposobu ujmowania świata. Bo tak obfita u nas ilościowo literatura kobiet nie jest w rzeczywistości literaturą kobiecą. Nałkowska, Boguszevska, Krzywicka czy Dąbrowska, jeżeli nawet zajmują się w swych utworach problemami kobiet, ujmują je po męsku, świat jest u nich zawsze światem ducha, nie materii, która – jak u mężczyzny – [...] nie jest sama w sobie biologicznie pierwszorzędną, jedynie istotną wartością, ale jest – jak u mężczyzny – poddana sprawom intelektu, kryteriom stworzonym przez spekulujący męski mózg. Natomiast świat Schulza jest na wskroś kobiecy, kołyszący się do zdumiewającej muzyki słów w zmysłowych tanecznych przegięciach”²⁴.

²³ K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 159.

²⁴ H. Vogler, *Dwa światy romantyczne*, s. 248.

To interesujące zdania. Z jednej strony bowiem – sama charakterystyka twórczości Schulza wydaje się trafna. Słowa kluczowe, które podkreśliłem u Voglera: ciało, płęć, sensualizm, materia, istotnie odsyłają do najważniejszych cech świata przedstawionego w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Można by do nich zresztą dopisać kolejne, spokrewnione z nimi poprzez nadrzędną kategorię cielesności, jak choćby: seksualność, metamorfoza, forma (i bezformie²⁵), materializm (i nowy materializm) czy wreszcie kategoria najszersza – transgresja.

„Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić”²⁶ – deklaruje Schulz w słynnym liście do Witkacego. A że to prawda, przekonują niezrównane Schulzowskie opisy przenikania się (stawania-się i od-stawania-się) bytów ludzko-zwierzęco-roślinnych, rozmaite zagęszczenia substancji, ożywione i nie-ożywione „formy graniczne, wątpliwe i problematyczne”²⁷, którymi tak fascynuje się Jakub (jeszcze inaczej ów „skrajny monizm substancji”²⁸ widać w indeksie części ciała i wydzielin do *Sklepow cynamonowych*. Ciała Schulza, rozpisane jak w anatomicznym atlasie wyobraźni, objawiają się w indeksie „w formie zatimizowanej, pierwotnej, bliskiej wyobraźniowym źródłom [...], gdy *textum* jeszcze nie było gotowe”. Indeks bowiem – jak to zaproponował Stanisław Rosiek – jest „lustrem, w którym przegląda się wyobraźnia pisarza”²⁹).

Na uwagę zasługuje też krytyczny i demaskatorski stosunek Voglera do literackiego fallogocentryzmu (do „kryteriów stworzonych przez spekulujący męski mózg”). Zastanawiające przy tym, że w jego eseju Helena Boguszevska, Maria Dąbrowska, Irena Krzywicka i Zofia Nałkowska pojawiają się właśnie jako pisarki falliczne, uprzywilejowane strażniczki patriarchy (można by powiedzieć za Luce Irigaray: „usłużne Ateny, zrodzone jedynie z umysłu Ojca-

²⁵ Rozumiane w tradycji Bataille’owskiego *informe*. Zob. szkic H. Martinelli *Bruno Schulz i „informe”*, przeł. M. Zapolnik, „Schulz/Forum” 2021, nr 17/18, s. 5–24.

²⁶ B. Schulz, *Dziela zebrane*, tom 7: *Szkice krytyczne*, opracowanie edytorskie W. Bolecki, komentarze M. Wójcik, opracowanie językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 9. Dalej jako SK.

²⁷ B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 43. Wszystkie cytaty z prozy Schulza za tym wydaniem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ S. Rosiek, *Radość indeksowania (Sklepow cynamonowych i nie tylko)*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 166. Zob. też: J. Orzeszek, *Ciało / części ciała / wydzieliny. Indeks do Sklepow cynamonowych*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 172–190.

Króla”, „Ateny na służbie”³⁰). Czy słusznie Vogler stawia je w tej dwuznacznej roli, czy ten zarzut nie jest jednak próbą „«przyprawiania» męskich głów tym pisarkom, którym udaje się wejść do kanonu”³¹ – to osobne zagadnienie. Z pewnością jednak trzeba podejść z rezerwą do jego definicji „kobiecości”.

Bo choć zasadnicze u Voglera połączenie pisarstwa kobiecego z doświadczeniem i ekspresją cielesności, z somatopoetyką, jak byśmy ją dzisiaj nazwali, rzeczywiście jest jednym z wielkich tematów krytyki feministycznej („Pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne”³² – nawołuje Hélène Cixous w słynnym manifestie *écriture féminine*), a przy tym – jak myślę – stanowi inspirującą intuicję co do pisarstwa Schulza, to zarazem jego ujęcie wydaje się niebezpiecznie esencjonalizujące, uwikłane w szereg binarnych schematów, takich jak: ciało–intelekt, płęć–duch, materia–idea, sensualizm–spekulacja. To, co kobiece, istnieje u Voglera tylko naprzeciw męskiego. Natomiast poza tą opozycją okazuje się autorytatywnym i raczej redukującym uogólnieniem. I jeszcze te „zmysłowe taneczne przegięcia”, w których najwyraźniej dochodzą do głosu sentymentalne, pogrobowe fantazje Młodej Polski.

W tym miejscu rozdzielają się ścieżki moje i Voglera. Schulz – tak mi się przynajmniej wydaje – w swojej twórczości nie jest ani „mocnym” dualistą, ani „mocnym” esencjalistą. Jeśli korzysta z takiego modelu przedstawiania, to nie w geście „mocnej” reprezentacji, lecz niemal zawsze po to, by go przewartościować lub przełamać – niedopowiedzeniem, melancholią, groteską, ironią czy kampowym nadmiarem. To, co w jego twórczości charakterystyczne, to raczej niedefinitywność, „programowy eklektyzm” i idący za nim potencjał subwersywny, owa nieustanna „atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”³³.

Jeśli zatem proza Schulza rzeczywiście ma w sobie coś z praktyk pisarstwa kobiecego – i jeśli to porównanie może nam cokolwiek powiedzieć o pisarstwie Schulza – to najbliższe byłyby mu nie te style, które ustanawiają się w radykalnej opozycji do (a więc również w zależności od) męskiego języka, ale te, które działają na „delikatnych odchyleniach”³⁴ jakby od środka,

³⁰ L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 11.

³¹ M. Świerkosz, *Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 82. Autorka polemizuje między innymi z Grażyną Borkowską, która w ten właśnie sposób interpretuje pisarstwo Dąbrowskiej (w książce *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996).

³² H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1994, nr 4/5/6, s. 152.

³³ SK, s. 9.

³⁴ Zob. P. M. Spacks, *The Female Imagination. A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*, London 1976.

destabilizując go i otwierając na nowe konteksty – jak proponowała Patricia Meyer Spacks. Delikatne niekoniecznie jest tu synonimem niewielkiego. Wskazuje raczej na trudno uchwytny, niejednorodny rytm *écriture féminine*, a także na to, że pytając o związki między płciowością a sposobami ekspresji, zawsze poruszamy się na delikatnej granicy między egzystencją, estetyką, etyką i polityką. To zaś – jak dodaje Elaine Showalter – „zmusza nas do odpowiedzi z równą delikatnością i precyzją”³⁵. Myślę, że w przypadku Schulza zamiast o twardej opozycji, lepiej mówić o ruchu³⁶. Zamiast o biegunowych pozycjach męskiego i kobiecego, o płynnym i niedokończonym nigdy procesie różnicowania.

Orlando Schulz

„Wszelka twórczość odwołuje się nie do różnicy, ale raczej do różnicowania seksualnego między tymi dwoma biegunami”³⁷. A jeśli to założenie Kristevej jest słuszne, to nie płeć biologiczna autora czy autorki byłaby decydująca w procesie pisania, ale miejsca odsłaniania się podmiotu w tekście, owe szczeliny, w których mniej lub bardziej dosłownie i intencjonalnie „podmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji”³⁸. (Stąd między innymi także Kleist, Hölderlin, Joyce, Proust, Rilke czy Genet bywają zaliczani do tradycji *écriture féminine*). Czy u Schulza dokonują się takie gesty samoidentyfikacji? Z pewnością tak, choć zarazem – rzadko można rozstrzygnąć, co w nich jest odsłonięciem, a co maską.

Jeden z najsłynniejszych i najbardziej bezpośrednich pochodzi z listu do Stefana Szumana z 1932 roku, w którym Schulz opisał „najistotniejszy i najgłębszy” sen, jaki miał w dzieciństwie: „Śni mi się, że jestem w lesie, noc, ciemno, odcinam sobie nożem penis, robię jamkę w ziemi i zakopuję go. To jest niejako antecedens, partia snu bez intonacji uczuciowej. Następuje właściwy sen: Opamiętuję się, uświadamiam sobie potworność, straszliwość grzechu popełnionego. Nie chcę uwierzyć, że go naprawdę popełnił i wciąż konstatuje z rozpaczą, że tak jest, że com uczynił, jest nieodwołalne. Jestem jak gdyby już poza czasem w obliczu wieczności, która dla mnie nie będzie już niczym innym jak straszną świadomością winy,

³⁵ E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, s. 124.

³⁶ To kolejny punkt styku. „W swej istocie *écriture féminine* jest zdarzeniem, ruchem, działaniem [...]. «Ruch» ma oddawać ową dynamikę sprzeciwu, zapisaną w «istocie» *écriture*, sprzeciwu wobec wszelkich zjawisk stabilności, uśpienia, zakorzenienia”. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 406.

³⁷ *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*, przeł. K. Kłosińska, „Teksty Drugie” 1998, nr 3/4, s. 278.

³⁸ G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturze – antologia szkiców*, red. A. Nasłowska, Warszawa 2001, s. 71.

uczuciem niepowetowanej straty na całą wieczność. Jestem na wieki potępiony i wygląda to tak, że zamknięto mnie egzemplarycznie w szklanym słoju³⁹, z którego już nigdy nie wyjdę. Tego uczucia męki nieskończonej, wieczystości potępienia – nigdy nie zapomnę⁴⁰.

Na pierwszy rzut oka list ten może się wydać gestem nie tyle odsłonięcia, ile ekshibicjonizmu, zwłaszcza jeśli uświadomić sobie, jak wielką wagę Schulz przywiązuje do ładunku symbolicznego owego snu i jak bardzo intymne pokłady się w nim zawierają (zadeklaruje z emfazą, że jest to: „sen antycypujący mój los”⁴¹, a jak można się domyślać, także los artystyczny). Z drugiej strony, cały kontekst listu, jak i relacja Schulza z Szumanem w ogóle, skłania raczej, by owo odsłonięcie traktować jednocześnie w kategoriach literackiej autokreacji, by widzieć w nim próbę zaprezentowania siebie-jako-autora przed potencjalnym promotorem *Sklepów cynamonowych*.

Schulz poznał Szumana zaledwie kilkanaście dni wcześniej w Żywcu, podczas letniego kursu dla nauczycieli robót ręcznych, w ramach którego ten znany i poważany profesor psychologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, a przy tym znajomy Witkacego, prowadził gościnne odczyty. „Podniecony” i „wzburzony” atmosferą jego prelekcji – jak sam napisał – Schulz pokazał mu rękopis swoich opowiadań (prawie dwa lata przed ich wydaniem). Szuman z kolei, olśniony ich lekturą, przesłał Schulzowi swoje niepublikowane wiersze. Opowieść o swoim śnie Schulz rozwija – niby na marginesie – między kolejnymi mikrorecenzjami liryków profesora. Recenzjami skrajnie pochlebnymi i egzaltowanymi, które muszą wzbudzić podejrzliwość u postronnego czytelnika (a prawdę mówiąc, powinny chyba zakłopotać samego Szumana). Najwyraźniej też – jak pisze Ficowski – dochodziła w nich do głosu „szczególna skłonność Schulza [...] do szukania siebie samego w utworach cudzych i umiejętność odnajdywania w nich odskoczni do warstw wyobraźni będących elementami tworzywa i pożywką własnej sztuki”⁴². Można by odnieść wrażenie, że Schulz nie tylko próbuje sobie zjednać wpływowego protektora, ale i podpowiada mu, jak ów powinien interpretować jego pisarstwo. „Jedynym porównaniem, jakie mi się nasuwa, to [*sic!*] Rilke, boski Rilke. To jest bardzo cichy, zamknięty w sobie świat, trzeba odejść bardzo daleko od zgiełku i zejść bardzo głęboko, ażeby

³⁹ Zofia Ziemann zwraca mi uwagę, że „szklany kloz”, „szklany słoje” (*bell jar*) to jeden z powracających motywów w literaturze pisanej przez kobiety. Można go znaleźć oczywiście u Sylvii Plath, ale też u Virginii Woolf czy Anaïs Nin. Jest to jednak temat na osobny szkic.

⁴⁰ List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku, w: *Dziela zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 36–37. Dalej jako KL.

⁴¹ *Ibidem*, s. 37.

⁴² J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 205.

usłyszeć tę poezję, Narcyzym, samotność, zamknięcie w szklanej bani [podkreślenie – J.O]. To zakłęcie we własną samotność, odcięcie się od życia, od działania, rozkosz i tragizm tego⁴³. Tak Schulz komentuje wiersz Szumana pod tytułem *Taniec ze sobą samym*, by zaraz sięgnąć po to samo porównanie w opisie swojego snu („zamknięto mnie egzemplarycznie w szklanym słoju”), w jednym akapicie nawiązując nić między poetycką wyobraźnią Szumana, Rilkego i swoją. Ale chyba głównie swoją i Rilkego, którego szczerze podziwiał. Te same słowa powrócą w późniejszej o trzy lata autocharakterystyce pisarza, która ukazała się na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” jako list otwarty do Witkacego: „W jakiś sposób «historie» te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególnie. Dominantą tego losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia”⁴⁴.

Ile w tym śnie z odsłonięcia, a ile z ukrycia, z przebrania? Nie sposób odpowiedzieć na tak postawione pytanie. Ale chyba też wcale nie trzeba na nie odpowiadać. Przekonuje mnie Stanisław Rosiek. Nawet jeśli autorytatywnie uznamy, że sen jest w całości mistyfikacją lub, co bardziej prawdopodobne, konfabulacją (a jak nauczył nas Freud, innych snów nie ma), będzie on nadal godny uwagi jako „mit własnego początku”⁴⁵, w którym Schulz pisarz samoidentyfikuje się w doświadczeniu cielesności, seksualności, płci. Trudniejsze pytanie brzmi: co ten sen właściwie mówi o jego osadzeniu w tych sprawach? I czy rzeczywiście jest tak – jak podejrzewa Wojciech Owczarski – że „umiejętne zinterpretowanie” owego snu może okazać się kluczem do jakichś decydujących sekretów w twórczości Schulza?⁴⁶

Umiejętne, czyli jakie? Pierwsza pokusa, jaka się narzuca, to zinterpretować go za pomocą toposów psychoanalitycznych. Nie ma nic dziwnego w tym, że większość komentatorów poszła tym tropem. Tomasz Olchanowski pisze, że sen Schulza mówi o „lęku kastracyjnym, świadczącym o nierozwiązanych konfliktach okresu edypalnego”⁴⁷. Marek Zaleski: „informacją istotną w zapisie snu z listu do Szumana jest chyba przyznanie się do lęku przed ojcem. Lęk kastracyjny ma związek z ojcem, jako że jego źródłem jest zakaz kazirodztwa. Ma jemu zapobiec i jest zapowiedzią kary za nie”⁴⁸. Paweł Dybel: „w śnie tym ujawnia się z całą wyrazistością podstawowy problem tożsamościowy autora *Sklepów cynamonowych*. Jest nim jego

⁴³ List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku, s. 36.

⁴⁴ SK, s. 11.

⁴⁵ S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 26.

⁴⁶ W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 103.

⁴⁷ T. Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schuha*, Białystok 2001, s. 73

⁴⁸ M. Zaleski, *Masochista na Cyterze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 193.

niemożność akceptacji siebie, u której podstaw tkwi przytłaczające go poczucie winy. Związane jest ono z symbolicznym aktem wyrzeczenia się własnej męskości [podkreślenie – J.O.], który przybrał tu postać aktu samokastracji⁴⁹. Alexander Lindskog: „Owo przekleństwo kastracji jest jednocześnie połączone z rozkoszą świata macierzyńskiego. Z jednej strony owa rozkosz na miejsce kastracji jest strukturalnie masochistyczna [...], ale równocześnie pokazuje ambiwalencję, chęć rozbicia «szkła» i ustalanie języka”⁵⁰.

Druga pokusa podpowiada właśnie, by związać sen Schulza z masochizmem, rozumianym nie tyle – a może nie tylko – jako praktyka seksualna, ile nadrzędna kategoria, która org(n)anizuje pracę jego języka i wyobraźni. Pracę ciągle odwlekaną, opierającą się na pulsowaniu bezsensu, na inscenizowaniu sytuacji niespełnień, na natrętnie powtarzalnych fantazmatach przepływu i zamurowania⁵¹, jak rozkosz masochisty – rytualnie odwlekaną, a dzięki temu wciąż intensyfikowaną. „Nad całą dzielnicą unosi się leniwy i rozwiązły fluid grzechu i domy, sklepy, ludzie wydają się niekiedy dreszczem na jej gorączkującym ciele, gęsią skórką na jej febrycznych marzeniach. Nigdzie, jak tu, nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnięci bliskością spełnienia, pobladli i bezwładni rozkosznym struchleniem ziszczenia. Lecz na tym się też kończy”⁵². Bywalcy i bywalczyne ulicy Krokodyli potwierdzą pewnie, że w tym ostatnim zdaniu Józefa nie ma skargi. Prawdziwie zagrażająca jest bowiem możliwość dokonania się fantazmatu, a nie trwanie w oczekiwaniu.

W podobnym stylu Marek Zaleski napisze, że *Wiosna* to dziennik „szalonego tropiciela i konstruktora sensu (do tego sprowadza się w ostateczności jego, jak ją określa, «najświętsza misja») i zarazem masochistyczny, narcystyczny mit erotyczny, a właściwie autoerotyczny”⁵³. Zaś Michał Paweł Markowski nad snem o autokastracji zbuduje pomost między późniejszą poetyką masochizmu i poetyką melancholii: „Jeżeli twórczość jest według Schulza jedynie ciągłą egzegezą «zadanych wersetów», to cała twórczość Schulza może być rozumiana

⁴⁹ P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 48.

⁵⁰ A. Lindskog, *Subwersja seksualności. Komentarz o różnicy seksualnej i męskości u Brunona Schulza w kontekście nowoczesnej heteroseksualności*, w: *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 93.

⁵¹ Zob. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

⁵² B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 80.

⁵³ M. Zaleski, *Masochista na Cyterze*, s. 193.

w świetle tego listu jako zdawanie sobie sprawy z własnej utraty”⁵⁴. Umiejętne zinterpretowanie, czyli jakie?

Wydaje się, że każdy z przywołanych badaczy⁵⁵ ma rację w ramach swojej perspektywy, a jednocześnie każdy z nich jest jakby pod wpływem autowykładni Schulza, potwierdza właśnie te tropy, które Schulz sam podsuwa na marginesie listu do Szumana, intencjonalnie lub nie – uczestniczy w jego „micie założycielskim”. I obiektywizuje go. Nawet Stanisław Rosiek w swoim subtelnym odczytaniu snu Schulza w pewnym momencie ulega jego perswazji: „Autokastracja ze snu opisanego Szumanowi – to symboliczny akt przejścia od życia biologicznego (i biologicznej wieczności) do życia w literaturze i sztuce, od życia w ciele do życia w słowie (i obrazie)”⁵⁶ („To zakłęcie we własną samotność, odcięcie się od życia, od działania, rozkosz i tragizm tego”).

Sen Schulza jest pułapką, w którą wpadamy – nieświadomi swojej roli ofiary – ilekroć próbujemy go interpretować. Nie posiadamy bowiem dostatecznie dużo materiałów, by poddać go psychoanalizie. Możemy albo narazić swoje interpretacje na zarzut dowolności, albo iść za tym, co sam Schulz odsłonił przed Szumanem (i przed nami). A odsłonił dokładnie tyle, ile chciał odsłonić. Czy nie dlatego właśnie Jerzy Jarzębski w *Słowniku schulzowskim* powstrzymał się od jakiegokolwiek komentarza, zamieszczając w haśle *Autokastracja* jedynie cytaty ze sceną samookaleczenia?

Również moja interpretacja będzie spekulatywna. A chętnie bym zobaczył to tak, że w śnie Schulza dokonuje się odcięcie od fallogocentryzmu. Że w jamce razem z penisem został pogrzebany ciemną nocą Fallus, „Wielki Integrator świata i podmiotu”⁵⁷. I chętnie bym powiedział, że jest to dla Schulza gest oswobodzicielski, otwierający, afirmatywny. Ale niestety tak nie jest. Fantazmatyczna kastracja staje się w jego śnie źródłem „męki nieskończonej”. Na miejscu odciętego penisa nie pojawia się też łono. Schulz nie budzi się ze swojego snu jako kobieta, niczym jeden z bohaterów Virginii Woolf o egzotycznym imieniu Orlando, lecz jako

⁵⁴ M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 79. Zob. też wcześniejszy tekst, w którym Markowski pisze – podobnie jak później Marek Zaleski – o autoerotyzmie twórczości Schulza: „*Wiosna*”: między retoryką a erotyką, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 286–295.

⁵⁵ Ciekawe – i być może znaczące – jest to, że zwykle ten sen Schulza interpretują mężczyźni. Ta uwaga dotyczy także mojego pisania.

⁵⁶ S. Rosiek, *Odcięcie*, s. 29.

⁵⁷ Zob. W. Śmieja, *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, s. 328.

potępieniec uwięziony w „świadomości winy”. Mit początku pisarza nie jest mitem o boskim hermafrodytyzmie ani o queerowych ponownych narodzinach, lecz mitem o zranieniu. Widać nad śniącym Brunonem, inaczej niż nad Orlandem, zabrakło opiekuńczych muz. Kiedy tak spał i spał siedmioletni, nie czuwały nad nim, jak nad śpiącą Orlandą – Czysta, Niepokalana i Cnotliwa. Na surmach grały wtedy Grzech, Wina, Strata.

Mityzacja impotencji

W jego prozie próżno byłoby szukać silnych, dominujących postaci męskich. W pierwszym zbiorze opowiadań właściwie chyba tylko subiekci ze sklepu Jakuba spełniają się w prostym modelu męskości. Jest to jednak męskość niesłychanie zredukowana, skarykaturowana, której „spełnianie się” polegać by miało na zgodności między (heteroseksualnym) pożądaniem a nocnymi schadzками z Adelą, jak w *Nocy Wielkiego Sezonu*, gdy Józef podgląda „gonitwę subiektów za Adelą” (zamiast pomóc biednemu Jakubowi w sklepie, choć nadciąga szturm ludu Baala). Scena ta kończy się groteskowym uprowadzeniem Adeli i zapowiedzią jakiejś orgii w głębi domu, gdzie subiekci, „te urodzive cheruby”, jak nazywa ich narrator z drwiną, grzeszą „z córami ludzi”⁵⁸. Trudno jednak potraktować subiektów jako znaczącą reprezentację męskości w prozie Schulza. Zwykle pojawiają się oni tylko w tle opowieści – jako anonimowa masa⁵⁹ – i jeśli można na podstawie tych kilku fragmentów stwierdzić cokolwiek o męskości, jaką reprezentują, to że jest ona dość nieciekawa, raczej skompromitowana, usatysfakcjonowana sobą w kilku pustych automatyzmach.

W *Sanatorium pod Klepsydrą* podobnie. Mało tu fallocentrycznych mężczyzn. Jediną prawdziwie patriarchalną postacią w tym zbiorze jest doktor Gotard z tytułowego opowiadania. Ze swoją samozwańczą władzą nad królestwem śmierci, ze swoją groźną niedostępnością („Doktor Gotard jest nieuchwytny”⁶⁰) i protekcjonalnością („Nie rozumie mnie pan – odrzekł tonem pobłażliwego zniecierpliwienia”⁶¹), ze swoimi ezoterycznymi metodami cofania czasu staje się dla Józefa fallicznym ojcem – zupełnie nie takim, jakim jest Jakub, nawet gdy z gorejącym obliczem naucza w *Traktacie o manekinach*. Nie bez znaczenia są nieokreślone, choć zapewne podszyte erotyzmem stosunki doktora Gotarda z pielęgniarkami, ustanawiające isticie samczą hierarchiczność między nim a Józefem (który pielęgniarki chętnie podgląda, ale tylko

⁵⁸ B. Schulz, *Noc Wielkiego Sezonu*, s. 98.

⁵⁹ W *Edziu* są dwa zdania o subieckie Leonie, który pijany „co nocy wraca z lunaparu” (s. 291).

⁶⁰ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 268.

⁶¹ *Ibidem*, s. 254.

z oddalenia – lunetą otrzymaną zamiast pornograficznego druku). Mocno podkreślał ten aspekt Wojciech Has w filmowym *Sanatorium*. W jednej z ostatnich scen, gdy zdesperowany Józef wpada do gabinetu Gotarda, by raz jeszcze zażądać („po męsku”) objaśnień i uwolnić się z tej matni – on siedzi na szezlongu, dopinając guziki kamizelki, cały dystyngowany, ona za parawanem nieśpiesznie zakłada bieliznę. Zaraz oboje metaforycznie kastrują Józefa, nakładając mu płaszcz ślepego kolejarza.

Po drugiej stronie patriarchatu znajdują się u Schulza – też zresztą nieliczne – transgresywne, „queerujące” postaci męskie, jak „miękczy do efemizacji”, zupełnie nie „męscy” subiekci z ulicy Krokodyli, którzy kuszą Józefa, Szloma, który w zakończeniu *Genialnej epoki* zabiera „wprawnymi ruchami pantofelki, suknię, korale Adeli”⁶² i oddala się rozkołysanym krokiem (niczym jedna z pierwszych *drag queens* w polskiej literaturze⁶³), a może i Bianka. Jej niustalona płciowość („To byłem ja – rzekła, chichocąc – tylko że byłem jeszcze wówczas chłopcem. Czy podobałam ci się wtedy?”⁶⁴) równie dobrze może być ironicznym odesłaniem do znanego poglądu Freuda, że w dzieciństwie dziewczynka identyfikuje swoją płć jako męską (ale bez penisa)⁶⁵, co otwierać pole do interpretacji genderowych w duchu Judith Butler. Bianka jest w ogóle postacią grającą swoją seksualnością i płcią, co widać zwłaszcza w scenie XXXIX *Wiosny*, gdy w jednej chwili, „taka zawsze opanowana i poważna, samo uosobienie karności”, zaczyna epatować erotyczną perwersją i staje się podobna do dziewcząt z ulicy Krokodyli (Józef nagle rozpoznaje u niej te same skazy na nosie i cerze)⁶⁶.

Zdecydowanie więcej uwagi natomiast Schulz poświęca kalekim, zranionym, niezgodnionym w sobie formom męskości i męskiego pożądania. Te postaci kreśli z zaangażowaniem, z pisarską fascynacją, a najczęściej też z empatią, nawet jeśli te studia kryzysu zwykle nie są pozbawione tragikomizmu. Myślę, że w ich portretach dokonuje się coś, co można by nazwać – analogicznie do znanego postulatu Schulza – mityzacją impotencji. Bywa, że portrety udreki rozrastają się na całe opowiadania, jak w przypadku „znękanego nadużyciami płciowymi”,

⁶² B. Schulz, *Genialna opoka*, s. 133.

⁶³ Nie zauważyli tego potencjału u Schulza, albo uznali go za zbyt mało przekonujący, redaktorzy monumentalnej antologii *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, wstęp, wybór i oprac. A. Amenta, T. Kaliściak, B. Warkocki, Warszawa 2021. Co zresztą mówię bez intencji zarzutu, a raczej z poczuciem ulgi, że nawet w tak wielkim tomie jest nadal miejsce na luki i uzupełnienia.

⁶⁴ B. Schulz, *Wiosna*, s. 200.

⁶⁵ Por. S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej oraz O seksualności kobiecej*, w: idem, *Dzieła*, t. 5: *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.

⁶⁶ B. Schulz, *Wiosna*, s. 199.



Kobiety siedzące na kanapie z postacią klęczącego przed nimi mężczyzny-
psa i widocznymi w tle stworami – szkic rysunku zamieszczonego w tomie
Sanatorium pod Klepsydrą, przed 1937, ołówek, 14,7×17,3 cm. W zbiorach
Muzeum Literatury w Warszawie.

Szkic ilustracji do opowiadania *Edzio*, około 1935, ołówek, 14,4×13,3 cm.
W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Dodo i ciotka Retycja, około 1934, ołówek, druk w „Tygodniku Ilustrowanym” 1935, nr 2. Rysunek zaginiony.

Ogiery i eunuchy, około 1922, cliché-verre, 15,7×23,5 cm.
W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

starzejącego się wuja Karola, zamurowanego w sobie Doda (co z jego seksualnością? czy też jest zamurowana?) lub inwalidy Edzia, który noc w noc podkrada się na czworaka pod okno Adeli, by podglądać jej nagie, uśpione ciało (na ilustracji do tego utworu twarz i dłonie Edzia są przyciśnięte do szyby i zdeformowane niezaspokojoną żądzą). Innym razem Schulz kreśli te portrety jakby na marginesach, ale tak intensywnie, że tworzą się z nich samodzielne mikrohistorie, jak choćby w *Sierpniu*, gdzie cały końcowy fragment zdominowany jest przez jałową aurę męskości wuja Marka i kuzyna Emila.

Najwcześniejszy spośród znanych utworów literackich Schulza, *Undula* opublikowana pod pseudonimem w 1922 roku, jest być może tekstem założycielskim dla tych powtarzalnych fantazmatów. Jej bohater i narrator, uwięziony w pokoju niczym narrator *Samotności*, doprowadza się do maligny, marząc o ciele Unduli, do której jednak nie śmiał przystąpić nawet wtedy, gdy leciał za nią – jak mówi – „skróś jakich błędnych, przebulanych nocy [...] jak ćma”. W jego wyobraźni Undula, tak bacznie i zachłannie obserwowana, gdy pada w ramiona innych bakchantów, pozostanie poza zasięgiem jego dotyku. Rola kochanka zostaje przyznana w tym tekście nie marzycielowi, lecz ciemności, która jakby w jego imieniu zdobywa – to właśnie odpowiednie słowo – jej ciało. A ileż w tym obrazie gwałtownej, by nie powiedzieć gwałcącej chuci: „Bezwładne i miękkie jej ciało, wyłuskane z ciasnoty gazy, majteczek i pończoch, wzięła ciemność jak wielki futrzany niedźwiedź pod siebie, zamyka je w czterech swych ogromnych łapach i zbiera jej białe, aksamitne członki w jedną słodką i miękką garstkę, nad którą dysze swym purpurowym językiem”⁶⁷. Ten sam schemat „przeniesionego” erotyzmu został zastosowany w *Edziu*, gdzie bezwładna Adela „nie ma sił nawet, by wciągnąć kołdrę na obnażone uda”⁶⁸, zaś zbliża się do niej (nie jak „wielki futrzany niedźwiedź”, lecz „wielki biały pies”) Edzio. Jej śpiące ciało jednak zostaje oddane, jak w *Unduli*, ciemności i pluskwom. Podobnie na grafice *Ogiery i eunuchy z Xięgi bałwochwalczej*, na której grupa ukrytych za baldachimem mężczyzn niby z przestachem, ale chyba bardziej z podnieceniem podgląda to, co dzieje się między trzema końmi i obnażoną kobietą.

Władca spojrzeń

Aktorem pierwszego planu w Schulzowskim teatrze męskości jest, rzecz jasna, Jakub. Cała ta epopeja o starciach „metafizycznego prestidigitatora” z Adelą, rozpisana z tragikomiczną

⁶⁷ M. Weron [B. Schulz], *Undula*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 6.

⁶⁸ B. Schulz, *Edzio*, s. 292.

przesadą w kolejnych nowelach *Sklepów cynamonowych*, jest przecież także opowieścią o atrofii męskiego libido i rozpaczliwych próbach jego rozbudzania. Te próby w końcu opowiadają wyobraźnię Jakuba, który na młode ciało Adeli nie jest w stanie patrzeć inaczej, niż jak na źródło rozkoszy. Widać to dobrze w *Ptakach*. Patrząc z lubością na młode, prężące się w różnych pozycjach ciało Adeli, która sprząta pokoje (zupełnie tak, jak w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* Polańskiego⁶⁹ oberżysta patrzy na służącą, która szoruje podłogi), Jakub „Wszystkim jej czynnościom przypisywał głębsze, symboliczne znaczenie. Gdy dziewczyna młodymi i śmiałyymi ruchami posuwała szczotkę na długim drażku po podłodze, było to niemal ponad jego siły. Z oczu jego lały się wówczas łzy, twarz zanosiła się od cichego śmiechu, a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu [podkreślenia – J.O.]”⁷⁰.

W tym fragmencie pod „symboliczne” podstawiam „erotyczne znaczenie”. Upoważnia do tego nie tylko kontekst sytuacji, ale i leksyka, użyta przez Schulza w ten sposób, by przenieść – zgodnie z ruchem wyobraźni Jakuba – pozornie neutralną czynność sprzątaną w pole fantazmatów seksualnych. Nie wydaje mi się przy tym, wbrew zwodniczym zapewnieniom narratora, by w tej monomanii Jakuba było cokolwiek degradującego dla „sprawy poezji”, której „bronił ten mąż przedziwny”⁷¹, a której przeciwniczką rzekomo miała być Adela. Myślę, że Adela nie jest u Schulza żadnym Minotaurem⁷². Nie jest też reprezentatnką „chamskiego istnienia”⁷³, „wulgarną służącą”⁷⁴ ani uosobieniem „przeciętności i prozy życia”⁷⁵, zagrażającej „sprawom poezji” – jak chętnie twierdzą męscy komentatorzy⁷⁶, którzy chyba zbyt szybko

⁶⁹ Ten film Polańskiego zresztą w ogóle jest jakby z ducha schulzowski, nie tylko pod względem erotyzmu (Schulz/Polański to paralela do rozwinięcia, ale w innym miejscu).

⁷⁰ B. Schulz, *Ptaki*, s. 22.

⁷¹ Idem, *Maniekiny*, s. 26.

⁷² Zob. W. Wyskiel, *Adela czyli Minotaur*, „Teksty” 1974, nr 1, s. 128–135.

⁷³ A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 32.

⁷⁴ S. Barańczak, *Twarc Brunona Schulza*, w: idem, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 110.

⁷⁵ J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 27.

⁷⁶ Właśnie komentatorzy mężczyźni szczególnie lubią moralizować na temat Adeli, na co zwróciła uwagę Zofia Ziemann w tekście „Wulgarna służąca” czy „niebieskooka akolitka domu”? *Męskie i kobiece spojrzenie na Adelę w interpretacjach prozy Brunona Schulza*, w: *Punkt widzenia w literaturze, kulturze i języku*, red. E. Muskat-Tabakowska, G. Borowski, A. Cierpich, K. Wąsala, Kraków 2015, s. 93–100. Tam również celne zdanie Ziemann, polemiczne wobec słynnej formuły Sandauera o „rzeczywistości zdegradowanej”: „równie dobrze można na twórczość Schulza patrzeć z innej perspektywy, mówiąc o rzeczywistości uwznioślonej, o zachwycie

zaakceptowali demiurgiczną pompatyczność Schulza, nie zauważając w niej autoironii („Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzemięźliwości w pretensjach – panowie demiurdzy”⁷⁷).

Jeśli już sięgać po mocne porównania i słowa w opisie relacji Jakuba i Adeli, warto byłoby może spojrzeć – przy zachowaniu wszelkich proporcji – na Bataille’owską wrażliwość erotyczną. Oświetlona tym światłem Adela jest dla Jakuba „żywym źródłem”⁷⁸. Adela bowiem jest dla Jakuba, jak madame Edwarda czy Dirty dla Bataille’owskich bohaterów, jedyną szansą, by podtrzymać pulsowanie libido, a z nim pulsowanie życia. Tylko to urywane pulsowanie oddziela Jakuba od rozpadu, nawet jeśli pogrąża go w obłędzie. Nagłe przyпіływy rozkoszy, niczym owe „krótkie spięcia sensu” z *Mityzacji rzeczywistości*, utrzymują go w słodko-gorzkim splocie cielesnej nędzy, pożądania i zachwytu. „Gloryfikują jego byt” (tak jak z trudem osiągnany orgazm gloryfikuje w *Błękicie nieba* Troppmanna, którego jedynie pogoń za „małą śmiercią” powstrzymuje przed samobójstwem). Jest w tym stanie rzeczy „bolesna rozkosz”, ale i „męczące poczucie cudu”⁷⁹ – jak pisał Bataille.

Żywym źródłem są także Polda i Paulina, młode szwaczki, przed którymi Jakub odprawia „wielce ciekawe i dziwne prelekcje” z trzech części *Traktatu o manekinach*. Nie zamierzam zajmować się filozoficzną treścią tych prelekcji. Zwracam natomiast uwagę na erotyczne napięcie, które zawiera się w samej mowie Jakuba, w samym akcie wykładu – jest to składnik nie mniej istotny, niż słowa i idee w nim przedstawiane. Tak czytany *Traktat o manekinach* nie jest wykładem jakiejś spójnej doktryny (jak głosi patetyczny podtytuł: „Wtórej Księgi Rodzaju”). A przynajmniej nie tylko. Staje się traktatem uwodzicielskim, którego zadanie polega na pobudzaniu sytuacji erotycznej między Jakubem a jego słuchaczkami. Jakub uwodzi słuchaczki i dopóki tli się w nim ta żądza uwodzenia, dopóki trwa erotyczna gra⁸⁰, dopóty trwają chwile jego świetności.

nad codziennością, o bogactwie realności, która jest magiczna i mityczna, a niekoniecznie magii i mitowi przeciwstawiona”.

⁷⁷ B. Schulz, *Manekiny*, s. 31.

⁷⁸ G. Bataille, *Madame Edwarda*, w: idem, *Historia oka i inne historie*, przekład i wstęp T. Komendant, posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2010, s. 156.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ A jak wiadomo, właśnie „Rozkosz jest założonym rezultatem erotycznej gry” (G. Bataille, *Lzy Erosa*, wstęp J. M. Lo Duca, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009, s. 52).



Naga kobieta, manekin, mężczyzna na klęczkach – szkic ilustracji (?) do opowiadania *Traktat o manekinach*, przed 1933, ołówek, 16,3×16,3 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

na następnej stronie

Mężczyzna na klęczkach i trzy kobiety – szkic ilustracji (?) do opowiadania *Traktat o manekinach*, ołówek, 16×20 cm, przed 1933. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Mężczyzna (autoportret) klęczący przed nagą kobietą, ołówek, papier kremowy, 16×18 cm, około 1930. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Jakub odgrywa tutaj rolę „libertyna pedagoga”. I może Sade, którego nazwisko pojawia się w *Traktacie o manekinach* (w innym kontekście), będzie dobrym punktem odniesienia. Podobnie jak w jego lubieżnych seminariach, w których tyrady filozoficzne są jedynie przerywnikami w długich i groteskowych scenach pornograficznych, tak w tyradach ojca najistotniejsze rozgrywa się na początku, kiedy Paulina i Polda uwiedzione (czy też – jak pisała Irigaray o pozycji kobiet w sadyicznych traktatach – „pokonane przez teoretyczną i praktyczną potęgę jego mowy”⁸¹), odsłaniają przed Jakubem łydki i uda, oraz na końcu każdej części, w miejscach ocenzurowanych, w których dochodzi do masochistycznych seansów z udziałem Adeli. Niewątpliwie są to jedne z ostatnich momentów „genialnej epoki mego ojca” – jak powiada Józef. Po zakończeniu tych spotkań zaczyna się stopniowa degradacja, „długie tygodnie depresji, ciężkie tygodnie bez niedziel i świąt”⁸². Zwijanie się Jakuba w sobie, złuszczenie w formach zastępczych i zredukowanych – kondora, karakona, gotowanego kraba.

A zatem – nie Minotaur, lecz żywe źródło. Czy oznacza to, że w prozie Schulza postaci kobiece są uprzywilejowane? Że w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* dochodzi do przewartościowania matrycy patriarchy? Z pewnością można by odpowiedzieć na te pytania twierdząco. Zresztą nie raz już próbowano⁸³. Przekonują o tym choćby przywołane tu nowele, w których fabularna zależność postaci męskich od kobiecych jest dość oczywista. Jeśli jednak te same pytania przenieść na poziom reprezentacji – odpowiedź będzie bardziej złożona i nie tak spójna.

Kluczowa wydaje się postać Józefa jako depozytariusza spojrzeń. To jego oko prowadzi nas po świecie i ciałach *Sklepow* i *Sanatorium*, a ja nie bez powodu podkreślałem w cytowanych fragmentach voyeurystyczną skłonność tego spojrzenia. Zwykle sytuacje erotyczne obserwowane i opisywane są przez Józefa z daleka. Czy także z ukrycia? W jakiej pozycji na przykład sytuuje się narrator wobec seansów z *Traktatu o manekinach*? Jest ich jawnym uczestnikiem czy ukrytym widzem-podglądaczem?

W *Manekinach* Józef mówi o zawstyżeniu ojca, który został przyłapany przez domowników („My wszyscy, którzy asystowaliśmy przy tym spotkaniu”⁸⁴) akurat w momencie, gdy ściągał pończochę z łydki Pauliny. Ale czujne oko Józefa śledziło jego ruchy przecież od samego początku tej sceny, na długo przed ową demaskacją. W drugiej części *Traktatu* Adela „popro-

⁸¹ L. Irigaray, *Ta pleć (jedną) płcią niebędąca*, przeł. S. Królak, Kraków 2010, s. 167.

⁸² B. Schulz, *Karakony*, s. 81.

⁸³ Zob. ostatnio: M. Całbecki, *Zgodnie z naturą, ale wbrew prawu. Kilka uwag o „Traktacie o manekinach” Brunona Schulza*, „Pamiętnik Literacki” 2019, z. 1, s. 5–16.

⁸⁴ B. Schulz, *Manekiny*, s. 32.

siła nas o przymknięcie oczu na to, co się za chwilę stanie”⁸⁵ – jak zapewnia Józef, sugerując, że Jakub prowadził swe seminaria na oczach rodziny. Dlaczego jednak, jeśli tak było, ojciec zwraca się tylko do Pauliny, Poldy i Adeli? W *Edziu* voyeurystyczna narracja ulega podwojeniu – Józef podgląda obnażoną Adele, ale i Edzia podglądającego ją z podwórza. W *Sierpniu* oko Józefa podpatruje, z nieujawnionego miejsca, masturbującą się krzakiem Tłuję. W *Sanatorium pod Klepsydrą* Józef wzbudza zgorszenie, gdy w obecności klientów Jakuba podgląda pokojówkę przez „refraktor astronomiczny”. A więc w tym spojrzeniu jest niestosowność?

I czy nie jest tak, że pod presją tego Schulzowskiego voyeuryzmu ciała kobiece stają się erotycznymi przedmiotami? Zaś sam Józef, który niewątpliwie bywa czułym narratorem swojego świata, czy nie bywa zarazem, gdy idzie o ciała kobiet, owym (by sięgnąć po znane określenie Laury Mulvey) władcą spojrzenia? Spojrzenia takiego, które fragmentaryzuje i fetyszyzuje ciało, by pojąć je jako produkt-rzecz i spektakl odgrywany dla zaspokojenia pożądania widza (w ujęciu Mulvey widza męskiego⁸⁶)? Ciała Adeli, Poldy i Pauliny, tak jak ciała dziewcząt z ulicy Krokodyli, istotnie są fetyszami. Jak manekiny z traktatu Jakuba, otrzymały od narratora Schulza zaledwie „jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, [...] która im będzie w ich roli potrzebna”⁸⁷. Pouczająca będzie znowu lektura cielesnego indeksu do *Sklepów cynamonowych*. Smukłonoga Adela to właśnie: „smukłe nogi w jedwabnych pończochach”, pantofelek, stopa opięta w czarny jedwab, palec, którym dziewczyna łaskocze erotyczną wyobraźnię Jakuba⁸⁸.

Jej twarz, opisana w *Nocy Wielkiego Sezonu* jako kolorowa, uszmiękowana „twarz z trzepoczącymi oczyma”, jest konwencjonalną maską – tak daleką od fizjonomicznych studiów twarzy Jakuba, kuzyna Emila czy człowieka psa z *Sanatorium pod Klepsydrą*⁸⁹. Ciało Adeli jest erotycznie sfunkcjonalizowane. Takie ciało kobiece najbardziej interesuje Schulzowskiego narratora. Również w *Xiędze bałwochwalczej*, gdzie ciała kobiece, na pierwszy rzut oka suwerenne i dominujące, posłusznie realizują fantazmat celebrujących je mężczyzn-masochistów. Z drugiej strony są u Schulza ciała kobiece, które nie dają się podporządkować formie erotycznego fetysza. Te Józef opisuje protekcjonalnie, ze strachem lub z odrazą. Dość spojrzeć, jego oczami, na chorobliwie płodne mięso ciotki Agaty czy nabrzmiałe żądzą wargi Tłui.

⁸⁵ Idem, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 40.

⁸⁶ Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków–Warszawa 2010, s. 33–47.

⁸⁷ B. Schulz, *Traktat o manekinach*, s. 35.

⁸⁸ J. Orzeszek, *Ciało / części ciała / wydzieliny*, s. 176.

⁸⁹ Zob. mój szkic *Wszystkie twarze Adeli*.



Wjazd refraktorem astronomicznym – szkic ilustracji do opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*, ołówek, 23,2×34,4 cm, 1937. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Nadzy starcy i kondor, ołówek, 14,5×19 cm, około 1930. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



W liście do Szumana można odnaleźć jeszcze jedno odsłonięcie Schulza, zakamuflowane w ten sam sposób – jakby na marginesie omawianych wierszy. Jest ono o tyle istotne, że przenosi nas od razu na poziom autotematyzmu. W tym odsłonięciu Schulz feminizuje proces twórczy metaforyką rodzenia tekstów literackich: „Pan sięga do jakichś pępowinowych obrazów, do tych głębi, kiedy byliśmy najbliżsi bytu, do obrazów tych długich nieuleczalnie chorych nocy zimowych, kiedy zawodziliśmy bez końca jątrzącym się kapryszaniem nad urwanym końcem pępowiny”⁹⁰. Metaforyka feminizująca proces twórczy powraca także w innych krytycznych tekstach Schulza.

W liście do Witkacego Schulz pisze: „W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina, łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy”⁹¹, a w *Mityzacji rzeczywistości*, gdzie mowa o „integralnym organizmie słowa”, że istotą poezji jest „dążność słowa do matecznika”⁹². W szkicu *Wolność tragiczna* ideałem jest taka twórczość, która pozwala urodzić opowieść z „łona” mitu, ale zarazem „nie przerwać pępowiny mitu, nie zamknąć go przedwcześnie w kształt jednoznaczny”⁹³. Z kolei gdy pisze o powieści Mauriaca *Genitrix*, Schulz wspomina o „odwrotnej stronie kompleksu Edypa”. Dochodzi do niej, gdy „tragiczne zapatrzenie się matki w syna” jest tak intensywne, że nie znajduje ona siły, aby „przeciąć pępowinę łączącą ją z dzieckiem”⁹⁴. I dopiero śmierć tego drugiego oswobadza oboje z duszącego uścisku.

To tylko metafora? Jednak gdy Schulz-matka pisze w listach o powstawaniu, a raczej obumieraniu *Mesjasza*, wcale nie czuje się metafory. Czuje się przejmujące fizyczne cierpienie i rozpacz organizmu twórcy, który nie potrafi oddzielić się od swego dzieła. Niepokonana płodność, samoródtwo materii, którą Schulz tak afirmował w liście do Witkacego, jakoś nie działa, nie pączkuje w sprawie *Mesjasza*.

Mesjasz, którego Schulz nosił w sobie, nie urodził się z jego brzemiennego ciała. Podszedł na brzeg horyzontu, a potem zawrócił. Tam, gdzie i my byliśmy, choć tego nie pamiętamy – gdy nie znaliśmy spojrzenia i płci, i oddechu.

⁹⁰ KL, s. 37.

⁹¹ KL, s. 107.

⁹² SK, s. 49.

⁹³ SK, s. 55.

⁹⁴ SK, s. 78.

Matkocholia

1

„Poeta francuski Charles d’Orleans pisał: *mérancolie* (matkocholia).

Mérancolie: bezdomność przepojona bezustannym szukaniem domu w matce”¹. Te dwa intrygujące zdania z *Nocy seksualnej* Pascala Quignarda mogą zmylić czytelników, którzy – jak ja – nie są romanistami. Słowo *mérancolie* nie oznacza „matkocholii”, jak proponuje w nawiasie autor polskiego przekładu, Krzysztof Rutkowski. A przynajmniej nie miało takiego znaczenia w języku średniofrancuskim, gdy tworzył Karol Orleański. Forma ta pojawiała się zamiennie, także w wierszach tego poety, obok *mérenkolie*, *mérencolie* czy *mélancolie*, która ostatecznie je zastąpiła. Nie była nazwą szczególnej postaci melancholii, o której opowiada *Noc seksualna* – i chyba każda inna książka Quignarda – lecz jedną z obocznych nazw melancholii w ogóle².

Zabieg Quignarda i Rutkowskiego opiera się jednak nie na rekonstrukcji filologicznego kontekstu, ale na słowotwórstwie. Istotne jest tutaj poszerzanie, a nie odtwarzanie pola znaczeniowego. Poetycka licencja pozwoliła Quignardowi ominąć historycznojęzykowe tło i dostrzec w *mérancolie* skrzyżowanie dwóch słów kluczowych dla jego prozy: *mére* i *mélancolie*. W ten sposób francuski eseista nadpisał na pierwowzorze palimpsestowy neologizm – niemożliwy do odwzorowania w polszczyźnie. Stąd dość ekstrawagancko brzmiąca, lecz zgodna z intencją tekstu „matkocholia” Rutkowskiego.

„Matkocholia” to próba uchwycenia i nazwania jednego jedyne go odcienia spośród niezliczonych odcieni melancholii (przeprowadzając w XVII wieku ich „anatomiczny rozbiór”, słynny melancholik Robert Burton skatalogował kilkadziesiąt, by w końcu oznajmić: „Ile wariantów rozgrzania i zmieszania humorów, tyle różnych wariantów melancholii”³). Jakiego? Quignard

¹ P. Quignard, *Noc seksualna*, przeł. K. Rutkowski, Gdańsk 2008, s. 64.

² Konsultacji translologicznych udzielił mi Tomasz Swoboda. W polskich przekładach poezji Karola Orleańskiego wszystkie te oboczne formy były tłumaczone bez ekstrawagancji jako „melancholia” lub archaizująca „melankolia”. Zob. J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 1, Warszawa 1966, s. 200–221 oraz K. Orleański, *Ronda i ballady / Ballades et rondeaux*, przeł. J. Kowalski, Warszawa 2000.

³ I tym gestem kapitulacji sam potwierdził melancholiczność swojego pisania. Zob. R. Burton, *Anatomia melancholii*. *Antologia*, przekład, wybór i komentarze M. Tabaczyński, Kraków 2020, s. 205.

nie udziela jasnej odpowiedzi. Zamiast tego sam pogrąża się w melancholicznie powtarzalnych zdaniach i metaforach. Mnoży konteksty i cytaty. Patrzy na kolejne obrazy.

Nie mogło być inaczej. Krążą one wokół „niewysławialnego aspektu biografii”, który rozegrał się „przed czasem” – „zanim byłem”⁴. Nie sposób odzyskać go w pamięci czy języku. „Szukamy go we wszystkim, co przeżywamy. Szukając, powtarzamy bezwiednie gesty, powtarzamy słowa zwodnicze i zawodne”⁵. Trudno wyobrazić sobie bardziej melancholijne pragnienie – powrotu tam, gdzie byliśmy, gdy nas nie było, odzyskania tego, co utraciliśmy nieodwracalnie, rodząc się do życia. Tęsknota niemożliwa i jakże nieskromna: „Widzieć, zanim światłość się stała. Widzieć, zanim usta poczuły powietrze. Widzieć, zanim ciało zaczęło oddychać”⁶. Kto nosi w sobie takie marzenie, ten nigdy nie odnajdzie straty.

Trudno też o bardziej melancholijne doświadczenie cielesności. „Ciało pragnie się znaleźć w stanie poprzednim, szczęśliwszym, stabilniejszym, odżywczym, mniej groźnym niż stan obecny. Po łacinie to poszukiwanie schronienia zwie się *regressus ad uterum*”⁷. Opisywane przez Quignarda ciało odczuwa fizjologiczną potrzebę, by powrócić w ciepłą i mokrą noc maciczną, w amorficzne pomieszczenie płynów. „Zaćmić się jak Księżyc, uciec w matecznik, zagubić się w czerni”⁸.

Matkocholia to, najdosłowniej, tęsknota do innego, choć biologicznego świata – do ciała matki, które nie jest jeszcze ciałem odrębnym, lecz jest wszystkim. Rodząc się, upadamy w czas i pojedynczość. Już nikt nigdy nie będzie wszystkim. Quignard pisze nawet, jakby w duchu Beckettowskiego grzechu narodzin: „narodziny wydają się śmiercią w innym świecie”. Ale zarazem przenosi te marzenia o stracie w pole oddziaływania mitu. Nadaje jej moc afirmatywną, bo twórczą. Dalekie echa tej egzystencji pulsują jego zdaniem w kosmogoniach, w mitologicznych wyobrażeniach Nocy, wreszcie w działaniach artystycznych, które na różne sposoby szukają świata „stężonego, pozajęzykowego, chaotycznego, płynnego, utraconego”⁹.

Podobne fantazmaty nie były obce Schulzowi. Zespolecie cielesności z mitem i szczególna fascynacja bezformiem wydają mi się bardzo Schulzowskie. Jedną z najwspanialszych realizacji tego motywu znajduje się w noweli *Noc lipcowa*. Opisana tam noc jest najczarniejsza

⁴ P. Quignard, *Noc seksualna*, s. 32, 34.

⁵ Ibidem, s. 11.

⁶ Ibidem, s. 16.

⁷ Ibidem, s. 64.

⁸ Ibidem, s. 164.

⁹ Ibidem, s. 81.

i bezdenna, a przy tym wilgotna, płynna – fizjologiczna. Cały przedstawiony świat pulsuje zgodnie z jej ruchem jak tkanki rodzącego organizmu.

„Tajemny fluid mroku, żywa, czujna i ruchliwa materia ciemności, nieustannie kształtująca coś z chaosu i każdy kształt natychmiast zarzucająca! [...] Powietrze nocy, ten czarny Proteusz formujący dla zabawy aksamitne zgęszczenia, pasma jaśminowej woni, kaskady ozonu, nagle bezpowietrzne głusze rosnące jak czarne banie w nieskończoność, potworne winogrona ciemności, wezbrane ciemnym sokiem. [...]

Przez otwarte okno oddychała noc w wolnych pulsach. W jej wielkiej nieufornowanej masie przelewał się chłodny pachnący fluid, w ciemnych jej bryłach rozluźniały się spojenia, przeciekały wąskie strużki woni”¹⁰. W samym środku tej sceny – która jest jak szkic do nienamalowanego obrazu – w domu, który ginie w ciemności, Schulz umieścił śpiącego za zamkniętymi drzwiami noworodka. Słaba sylwetka dziecka, jedyne źródło światła w pokoju, ledwie tli się („ciepła iskierka życia”¹¹) zgaszone czernią.

To przedstawienie Schulz powtórzył także w *Edziu*. Również w tym opowiadaniu noc pochłania kruche ciała nowo narodzonych. Tyle że nie jest to już akt drapieżnego pożarcia, lecz właśnie – *regressus ad uterum*, powrót do łona. Przywierając do piersi śpiących matek, niemowlęta razem z mlekiem ssą jakby samą zmaterializowaną noc, która jest czułym matecznikiem.

I tym sposobem, jak meteory w *Nocy lipcowej*, „wsiąkają cicho w wszechświat”¹², skąd przybyły.

2

„Matkocholia” to także nieobecność matki. Jej brak odczuwa się u Schulza szczególnie mocno w obrazach. Wśród jego znanych prac plastycznych zachowało się zaledwie kilka jej wizerunków – sześć lub siedem w zbiorze prawie stu innych portretów oraz, najliczniejszych, autoportretów.

Zawsze są to rysunki niedokończone. Przygotowawcze szkice, w których tylko twarz bywa względnie dopracowana przez rysownika. Ciało matki zwykle jest – jak tło – pominięte, zasygnalizowane w paru kreskach lub zaniechane w trakcie rysowania. Jak na portrecie ołówkiem,

¹⁰ B. Schulz, *Noc lipcowa*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 214–216. Wszystkie cytaty z prozy za tym wydaniem.

¹¹ Ibidem, s. 217.

¹² Ibidem, s. 216.

gdzie zdecydowane kreski, którymi Schulz do połowy zaczernił postać matki, przydając jej nieco materialnego ciężaru, urywają się nagle na linii bioder. Ciało kobiety, skulone w niewidzialnym, nienarysowanym fotelu, nagle rozprasza się w pustym obrysie koca lub spódnicy.

Spoglądałam na te portrety po kolei, zgodnie z prawdopodobną chronologią ich powstania. Ze świadomością jednak, że żaden nie został datowany przez Schulza, a późniejsze próby ułożenia ich na osi czasu przez muzealników i edytorów wydają się niekiedy arbitralne – jak robocze tytuły nadawane jego rysunkom. Spoglądałam też z nadzieją – słabą co prawda i może naiwną, choć przecież dość powszechną – że w akcie patrzenia jest jakiś rodzaj zdarzeniowości. I że w tym czasie, tu i teraz, gdy w czerwcową noc zapisuję te zdania (mam trzydzieści lat, jest przed północą, za oknem jedzie ciężarówka czyszcząca ulice), między mną a tymi rysunkami zawiązuje się relacja. Nawet jeśli tylko tyle, że naszkicowane w nich twarze na moment ożywają – słabą egzystencją zapośredniczoną w słowach, spojrzeniach i fantazmatach patrzącego.

Najwcześniejszy portret pochodzi ze *Szkicownika młodzieńczego*. O ile jednak datowanie można w tym przypadku ustalić dość dokładnie na lata 1907–1908, sam portret jest zaledwie hipotetyczny. Czy twarz narysowana z profilu na karcie 19 rzeczywiście jest niewprawną próbą portretu matki? Trudno byłoby tego dowieść. Małgorzata Kitowska-Łysiak, charakteryzując zbiór tych rysunków, chyba jej nie rozpoznała. W każdym razie o tym nie napisała. Wśród dziwnych, splełanych figuracji roślinnych i zwierzęcych oraz szkiców ilustracji do bajek badaczka zobaczyła „próby portretowe i karykatury nieznanych osób (kobiet i mężczyzn)”¹³. (A ja dodam do nich amorficzne twarze, które nie są ani portretami, ani karykaturami. Jaki jest ich status? Widać je dopiero w zbliżeniu, jakie umożliwia reprodukcja cyfrowa, tak słabą kreską są rysowane – tu para oczu, tam samotne usta i nos zawieszony w próżni, gdzie indziej bryła głowy ledwie dostrzegalna w gąszczu chaotycznych linii).

Jednak nie wszystkie portrety i karykatury ze *Szkicownika młodzieńczego* są anonimowe. Na kartach 19–20 znajdują się dwa autoportrety Schulza. Pierwszy bardzo uproszczony, z sarkastycznie przerysowanymi uszami, drugi nieco dokładniejszy, z groteskowo przerośniętą głową w cylindrze i pozycją ciała, która sugeruje ruch spadania. Na obu tych kartach nastoletni

¹³ M. Kitowska-Łysiak, *Szkicownik młodzieńczy*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 372, podkreślenie – J.O. Zob. też: eadem, *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2, 2013, s. 67, gdzie autorka powtarza to zdanie. Nie odnotowuje tego rysunku także w swoim eseju *Matka wychodzi z cienia* ze zbioru *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 29–46. Z pewnością go nie przeoczyła – widocznie nie powiązała tego profilu z innymi portretami matki.



Szkic matki w fotelu, ołówek, około 1930. Rysunek zaginiony. Reprodukacja Marka Holzmana w *Regionach wielkiej herezji*, Warszawa 1967.

Schulz naszkicował także inne postacie, których fizjonomia, odrealniona baśniową konwencją, pozwala myśleć o jego bliskich – rzeczywistych, a potem „zmityzowanych” w twórczości.

U góry karty 19 Schulz naszkicował piórkiem podwójny portret około sześćdziesięcioletniego Jakuba, a na karcie 20 – być może Izydora jako dwudziestoparoletniego¹⁴ młodzieńca o męskim, hollywoodzkim, choć nie maczystowskim stylu urody. Porównanie tych dwóch rysunków z fotografiami Izydora i późniejszymi ilustracjami do prozy, które przedstawiają Jakuba, nie pozwala na pewno zidentyfikować postaci ze *Szkicownika*. Podobieństwo jest jednak na tyle prawdopodobne, by możliwe było ich pomyślenie.

Tak też jest z kobiecą twarzą z karty 19, w której rozpoznałem profil matki. Rozpoznałem, bo chciałem ją rozpoznać? Rysunek jest zbyt niestaranny i chyba nieudany, by na jego podstawie zbudować jakąkolwiek mocną tożsamość. Lecz kontekst rodzinny, w jakim została narysowana owa kobieca twarz (tuż obok pierwszego autoportretu Schulza i pod wizerunkami Jakuba), oraz jej cechy charakterystyczne zachęcają do takich skojarzeń. Prosty, lekko spiczasty nos, linia ust zakrzywiona w dół, mocno zaznaczony podbródek, głębokie oczodoły – te same rysy twarzy, odpowiednio uwydatnione wiekiem, można rozpoznać w szkicach z lat trzydziestych.

3

Znamienne, że na pięciu zachowanych portretach z tego okresu matka została przedstawiona w tej samej pozycji ciała. Za każdym razem głowa pochylona lub opadająca, powieki przymknięte, podobnie jak usta, które na żadnym rysunku się nie uśmiechają, lecz zawsze są zaciśnięte, ściągnięte w dół. Ściągnięte są również brwi. Na niektórych rysunkach Schulza twarz matki wydaje się z kolei surowa, niezadowolona, nieżyczliwa, może nawet karcąca.

Czy jednak są to portrety „w najwyższym znaczeniu tego wyrazu”¹⁵ – jak Schulz pisał z zachwytem o *Cudzoziemce*? A zatem takie, które skupiają w sobie „w jakiś sposób całą biografię człowieka, bilans jego życia. Są one jak gdyby ostatecznym osadem, rezultatem, kamieliwą biografię”. I czy pod wpływem dostatecznie uważnego czy czułego spojrzenia rozwijają się w głąb, odsłaniają coś istotnego o doświadczeniu modela, jakby były „figurą fizjonomiczną

¹⁴ Co zgadzałyby się z wiekiem obu w momencie powstania rysunków. Jakub Schulz urodził się w 1846 roku, Izydor w 1881.

¹⁵ B. Schulz, *Nowa książka Kuncewiczowej*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, opracowanie językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 20. Dalej jako SK.



Szkicownik młodzieńczy – karta 19, 21×17 cm, 1907–1908.

W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Szkicownik młodzieńczy – karta 20, 21×17 cm, 1907–1908.

W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

ną”¹⁶? Znana jest idea Schulza, opisywana przez niego w trzech szkicach o powieści Marii Kuncewiczowej¹⁷ (a przedtem w liście do Marii Kasprowiczowej¹⁸), by właśnie z portretu uczynić samodzielne studium literackie. Idea ta została częściowo zrealizowana w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdzie na twarzach i oczach postaci Józef najczęściej zatrzymuje spojrzenie¹⁹.

Jednak z portretami matki jest inaczej. Przynajmniej gdy ja patrzę na te twarze, „martwy kontur fizjonomii [nie] ożywa, [nie] pęcznieje życiem”²⁰. Nie udaje mi się przedostać na drugą stronę portretów. Moje oko zatrzymuje się na powierzchni. Jest zaabsorbowane najpierw tym, co widzialne w bezpośrednim przedstawieniu: przebarwieniami papieru, pozostawionymi na papierze śladami grafitu, ich kompozycją i kadrowaniem (jeden ze szkiców Schulz obrysował ramką, jakby dopiero szukał przyszłego kadru, ale niektóre kartki już są przycięte).

Te szczegóły mówią coś o procesie powstawania rysunków. Nawet jeśli zawierają tylko szczątkowe, najmniejsze historie, choćby takie, jak rekonstrukcja kolejności rysowania, gdy na jednej kartce naszkicowanych jest kilka wariantów twarzy w różnych stopniach ukończenia. Lecz nie mówią zbyt wiele o postaci modelki. Przenoszą ciężar spojrzenia znowu poza obraz – na Schulza w sytuacji tworzenia.

Ale można zapytać, czy te portrety w ogóle próbują powiedzieć cokolwiek ponad to, że są? I że są dokładnie takie. Zgadza się z Małgorzatą Kitowską-Łysiak, która tak właśnie – powierzchni – na nie spojrzała: „Szkicowa kreska zdradza niedopowiedzenie, brak dbałości autora o szczegółową charakterystykę postaci; widać, że pragnął on sporządzić jedynie szybką, pobieżną, ale skądinąd pełną synowskiej czułości notatkę, a nie dokładny, głęboki portret psychologiczny”²¹.

¹⁶ Idem, *Aneksja podświadomości. Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej*, w: SK, s. 30.

¹⁷ Na tym przykładzie widać, jak bardzo pociągał go ten temat. O *Cudzoziemce* pisał aż trzy razy, konsekwentnie rozwijając wątek portretowy. Oprócz *Aneksji podświadomości* były to: *Nowa książka Kuncewiczowej* („Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 3) oraz *U wspólnej mety. Maria Kuncewiczowa i Karin Michaelis* („Pion” 1937, nr 35).

¹⁸ List Brunona Schulza do Marii Kasprowiczowej z 25 stycznia 1934 roku, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016 s. 47–48: „Powiedzieć fizjonomię słowami, wyrazić ją bez reszty, wyczerpać świat w niej zawarty – oto, co mnie pociąga: Twarz ludzka jako punkt wyjścia powieści!”. Dalej jako KL.

¹⁹ J. Orzeszek, *Ciało / części ciała / wydzieliny. Indeks do „Sklepow cynamonowych”*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 172–190.

²⁰ B. Schulz, *Aneksja podświadomości*, w: SK, s. 30.

²¹ M. Kitowska-Łysiak, *Matka wychodzi z cienia*, s. 33–34.

Czułe notatki. Na pierwszy rzut oka brak w nich mocnego zaangażowania emocjonalnego, które bywa poruszające na przykład w autoportretach Schulza oraz w rysunkach masochistycznych, w których zresztą artysta często nadawał swoją twarz jednej lub kilku postaciom bałwochwalców (rysunkach czułych innego rodzaju czułością, dążących do zamknięcia w obrazie maksymalnie zintensyfikowanego pożądanego²²). Portrety matki wydają się skromne również w porównaniu z wizerunkami ojca.

Ten został artystycznie przetworzony, zaadaptowany do świata imaginacji pisarza, czego najlepszymi dowodami są liczne groteskowe przedstawienia Jakuba na ilustracjach do opowiadań. Na jednej z nich, do *Edzia*, Jakub unosi się („leci wzdłuż tapet jak wielki niewyraźny komar”²³) nad rozrzuconymi na stole papierami. Jest w tym rysunku próba syntezy, uchwycenia owego twórczego szaleństwa, w którym skondensował się „bilans życia” ojca – by powrócić jeszcze do metaforyki z recenzji *Cudzoziemki*. Na innej ilustracji, do *Sanatorium pod Klepsydrą*, Józef o twarzy samego Schulza czuwa przy Jakubie, gdy umiera on jedną ze swoich niedokończonych śmierci. Znaczące, że ilustracja powstała w kilku wariantach. W jednym z nich, który nie został opublikowany w książce ani w pierwodruku w „Wiadomościach Literackich”, Józef spogląda na zatapiające się w pościeli ciało z czułością. Jego zwisające bezradnie ręce, uniesione smutno brwi, zmarszczone czoło są dostatecznie czytelne.

Postać matki nie znalazła się na żadnej ilustracji do *Sklepów cynamonowych* lub *Sanatorium pod Klepsydrą*. Jeden z przedwojennych krytyków stwierdził nawet: „dla Schulza matka niemal nie istnieje. Ważny jest jedynie ojciec ze swą męską zaczepną aktywnością, ze swą romantyczną umiejętnością zaprawiania jasnokolorowego świata zmysłów fermentem ciemnych, zagadkowych spraw ducha”²⁴.

Artur Sandauer poszedł podobnym tropem w latach sześćdziesiątych, a później jego wpływowe interpretacje powtarzali ci badacze, dla których matka stała się postacią w twórczości Schulza zmarginalizowaną, przynależną do niechcianego porządku „materii”, „przyziemno-

²² Pisałem o tym gdzie indziej. Zob. J. Orzeszek, *Schulz jako pornograf. Spojrzenia/spekulacje*, „Teksty Drugie” 2021, nr 6.

²³ B. Schulz, *Edzio*, s. 291.

²⁴ H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander” 1938, z. 99–101. Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych lat 1920–1939*, red. P. Sitkiewicz, Gdańsk 2021, s. 429.



Jakub pisze list – ilustracja do opowiadania *Edzio*, 14,5×11,8 cm, 1935.
Druk w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1937.

Józef u łoża ojca I – szkic ilustracji do opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą*, ołówek, tusz, 14,5×16,5 cm, 1926. W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie.

ści”, „wulgarności”. W tych dualistycznych odczytaniach zagraża ona – tak jak w ogóle postaci kobiece – regionom „ducha” i „poezji”, których ostatnim przedstawicielem jest Jakub²⁵. Trudno mi je zaakceptować, choć przecież sam Schulz, nadreprezentując ojca, raczej nie dostarcza oczywistych kontrargumentów – poza wszechobecną ironiczną przesadą, która spowija najbardziej wzniosłe fragmenty jego opowiadań atmosferą kampu (także w hucznych tyradach Jakuba z *Traktatu o manekinach*) i chroni je przed patosem.

Może jednak w rysunkach Schulza czułość przejawia się właśnie w geście zaniechania, powstrzymania się przed sfunkcjonalizowaniem matki jako postaci. A owa szkicowość kilku jej portretów nasycona jest emocjami na tyle intymnymi i żywymi, że nie poddają się przetworzeniu w konwencji innej niż notatka – bezpośrednia, prywatna, bliska uczuciom, które nie zostały jeszcze oswojone i opracowane.

Powtarzam więc jeden z popularnych poglądów estetycznych romantyzmu na temat relacji między szkicem a dziełem (Edgar Wind nazywał je przesadami²⁶). Skończone dzieła są w pewien sposób martwe, podczas gdy nawet najbardziej okaleczony szkic „oscyluje między załączkowym a szczątkowym, między zarodkiem a rozpadem”. A przynajmniej – jak pisze Maria Poprzęcka – „stwarza złudzenie uczestniczenia w twórczości, najpiękniejsze ze złudzeń, jakie żywić mogą zajmujący [i zajmujących – J.O.] się twórczością innych”²⁷.

Żywe, martwe? Spoglądam na portrety matki Schulza i nagle uderza mnie, że są one portretami przedśmiertnymi. Cztery z nich powstały prawdopodobnie w trakcie tej samej sesji, może w ciągu kilku dni – nie zmienia się wiek, suknia na szerokich ramiączkach, uczesanie, sen, w którym pogrążona jest portretowana. Byłoby więc tak, że w swoich szkicach Schulz zanotował ostatnie tygodnie jej życia? Tyle przynajmniej widać na powierzchni. „Twarz [jeszcze]

²⁵ Na przykład: A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, w: idem, *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981, s. 557–580; D. K. Sikorski, *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Słupsk 2004; A. Jocz, *Gnostyczne światy Brunona Schulza*, Poznań 2016. Ostatnio w innej perspektywie – odnosząc się do studiów socjologicznych i do *gender studies* – powtarza to dualistyczne rozpoznanie Małgorzata Fuszara, *Matka, Adela i inne... Kobiety w „Skleпах cyrkonowych” i w „Sanatorium pod Klepsydrą”*, „Konteksty” 2019, nr 1/2, s. 227–234. Autorka jednak nie dokonuje apoteozy ojca. Pokazuje natomiast, jak postaci kobiece są poddawane u Schulza uprzedmiotowieniu.

²⁶ E. Wind, *Krytyka znawstwa*, przeł. M. Klukowa, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 170–192. Wind jednak nie zwalczał w swoim artykule owego „entuzjazu szkicu”, lecz upraszczające psychologizowanie.

²⁷ M. Poprzęcka, *Złudzenie szkicu*, w: eadem, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 61.



Chasydzi przy świątecznym stole – awers, cztery szkice matki artysty –
rewers, ołówek, 22,5×25 cm, około 1930. W zbiorach Muzeum Literatury
w Warszawie.

żywa oddająca siebie twarzy śmierci”²⁸. Zanotował ją pospiesznie i niedokładnie, jakby sam nie chciał, by stała się ukończoną pracą. Ze strachu przed jej ukończeniem?

Roland Barthes w jednej z pierwszych notatek, które złożyły się na *Dziennik żaloby* po śmierci jego matki, zapisał: „Nie chcę o tym mówić ze strachu przed uprawianiem literatury – albo nie będąc pewnym, że to nią nie będzie”²⁹.

5

Estetyczna definicja czułości, gdyby miała powstać, mogłaby się zaczynać tak: czułość jest trybem patrzenia i ukazywania. A ściśle: „Jest tym trybem patrzenia, które ukazuje świat jako żywy”. Ale jest też tym trybem patrzenia, które widzi delikatność żywego, jego niekompletność, ontologiczną chwiejność, gotowość, by w każdej chwili ulec rozproszeniu, zwinąć się – zupełnie bez uzasadnienia. „Czułość jest głębokim przejściem się drugim bytem, jego kruchością, niepowtarzalnością, jego nieodpornością na cierpienie i działanie czasu”³⁰.

Czułość, jako kategoria estetyczna, byłaby jednak daleka od patosu. Zamiast górnolotnych figur przemijania, zamiast „huraganu śmierci” (jak mawiała jedna z demonicznych kobiet Witkacego), szukałaby środków, które pozwoliłyby podtrzymać w locie jednego z tych „płuszowych motyli” kopulujących w powietrzu *Wiosny*, zanim opadną na ziemię, trzepocząc skrzydłami³¹.

Esej Olgi Tokarczuk, którego fragment zacytowałem przed kilkoma zdaniem, zaczyna się od spojrzenia na zdjęcie jej matki. Na fotografii kobieta jest młoda i siedzi przy radioodbiorniku. Jest też bardzo smutna, bo jak po latach miała odpowiedzieć na pytanie córki: „jeszcze się nie urodziłam, a już do mnie tęskni”. Dziewczynka, której nie ma na tym zdjęciu (gdy zostało zrobione, była „poza czasem, w słodkim pobliżu wieczności”), wyobrażała sobie potem, że ruszając pokrętlami radia, matka „penetrowała nieskończone obszary kosmosu”³² w poszukiwaniu jej zabłąkanego sygnału. Jeśli zaufać autorce *Czulego narratora*, całe jej pisarstwo jest naznaczone tym obrazem.

²⁸ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 27.

²⁹ R. Barthes, *Dziennik żalobny*, oprac. N. Léger, przeł. K. M. Jaksender, Kraków 2019, s. 35.

³⁰ O. Tokarczuk, *Czulego narrator*, Kraków 2020, s. 288.

³¹ B. Schulz, *Wiosna*, s. 171.

³² O. Tokarczuk, *Czulego narrator*, Kraków 2020, s. 262.

To bardzo Schulzowska scena. I Schulzowska antropologia twórczości³³. Schulz o takich obrazach mówił, że „stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuć i na wpół świadomych doznań”. I dodawał: „Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać”³⁴. Sam opisywał w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza dwa obrazy decydujące o jego twórczości.

Pierwszy to rozpędzona dorożka z zapalonymi latarniami, nadjeżdżająca z ciemnego lasu. Drugi: „obraz dziecka niesionego przez ojca przez przestrzeń ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością. Ojciec tuli je, zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu, który mówi i mówi, ale dla dziecka ramiona te są przezroczyste, noc dosięga je w nich i poprzez pieszczoty ojca słyszy ono nieustannie jej straszliwe perswazje. I znękane, pełne fatalizmu odpowiada na indagacje nocy, z tragiczną gotowością, całkiem zaprzędane wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki”³⁵. Oba obrazy/Tematy powracają u Schulza w nieraz zakamuflowanych albo zmienionych formach – co jednak bynajmniej ich nie ukrywa, lecz potęguje ich obecność³⁶.

Dorożka na tle miasta lub lasu pojawia się kilkakrotnie w opowiadaniach (*Ulica Krokodyli*, *Sklepy cynamonowe*), a szczególnie często w rysunkach. Obraz ten sam w sobie, już w formie dziecięcego archetypu z listu do Witkacego, obrasta konotacjami erotycznymi (faliczna anatomia pojazdu „pełna na wszystkich końcach rogów, węzłów, sęków i sterczyn”³⁷). W autointerpretacji dojrzałego Schulza zostają one dodatkowo zintensyfikowane postaciami nagich kobiet, które są pasażerkami owych „schizoidalnych” dorożek. Inaczej z drugim obrazem, który ujawnia się w jego twórczości w mniej dosłownych powtórzeniach.

³³ Temat Schulz–Tokarczuk wciąż czeka na samodzielne rozwinięcie. Ostatnio podjął ten trop Piotr Millati, rozpoznając w *Księgach Jakubowych* kryptocytat z nienapisanej powieści *Mesjasz*. Zob. P. Millati, *Mamy „Mesjasza”!*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 147–156.

³⁴ KL, s. 106.

³⁵ Ibidem.

³⁶ W myśli krytyki tematycznej: „Temat ujawnia się w dziele poprzez wyrażenia często powracające, powtarzające się na nowo obrazy, sposoby myślenia, odczuwania i mówienia, które dzięki temu, że powracają i stają się obsesją, dają się poznać”. M. Głowiński, *Wprowadzenie*, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 2, s. 177.

³⁷ KL, s. 105.

Jego jedyną i daleką parafrazą wśród zachowanych prac plastycznych jest portret siostrzeńca artysty, Ludwika Hoffmana, niekiedy uznawany za szkic ilustracji do opowiadania *Nemrod*³⁸. Na tym rysunku tuszem chłopiec tuli do siebie skulonego pieska. Obaj – pies ma zantropomorfizowaną twarz – patrzą z zatroskaniem za otwarte na oścież okno. Jednak ciemność, której można by się tam spodziewać, jest już po drugiej stronie, za plecami patrzących, w środku pomieszczenia, co nadaje całej scenie nastrój fantastycznego fatalizmu. Podobnie jak w obrazie założycielskim, piesek-dziecko przeczuwa, że musi poddać się „wielkiemu żywiołowi, od którego nie ma ucieczki”. Czymkolwiek ów katastroficzny żywioł jest – lub może być. Pierwszą świadomością śmierci, przebudzeniem erotyzmu, oboma na raz.

Noc Schulza ma charakter atopii, w której zasada *principium individuationis* zostaje zawieszona³⁹. Często jest to atopia o erotycznych przesłankach – noc seksualna, w której „jednocześnie jest się i się nie jest”⁴⁰ jak w małej śmierci. Tak na przykład dzieje się w młodzieńczej *Unduli* czy w *Edziu*, których narrator – zupełnie jak pożądlive bóstwo – „jest i nie jest” rozproszony w nocy, gdy ta penetruje bezwładne ciała Unduli i Adeli.

Z niemal pełną wiernością Schulz odtwarza fantazmat *Króla olch* tylko w *Wiośnie*, gdzie urasta on do rangi prywatnego horoskopu Józefa: „Idzie ten mąż pod mlewem gwiazdzystym sypiącym się z żarem nocy, idzie wielkimi krokami przez niebo, tuląc dzieciątko w fałdach płaszcza, ciągle w drodze, w nieustannej wędrówce przez nieskończone przestrzenie nocy. O żalność ogromna samotności, o niezmierzone sieroctwo w przestrzeniach nocy, o blaski dalekich gwiazd! [...] Idzie ten mąż i tuli dziecko w ramionach – rozmyślnie powtarzamy ten refren, to motto żalosne nocy [...]. Dalekie światy podchodzą całkiem blisko – straszliwie jaskrawe, przesyłają przez wieczność gwałtowne sygnały w niemych, niewymownych rapor-

³⁸ Zob. S. Rosiek, *Nota edytorska*, w: B. Schulz, *Dziela zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019. s. 173.

³⁹ Terminu „atopii” użyła ostatnio Eliza Kącka do opisu „przestrzeni bez reszty niemożliwej” w słynnym fragmencie XVII *Wiosny* (*Geometria imaginacji. O kształtowaniu przestrzeni u Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 33–42). Podobnie w kontekście nocy pisali między innymi Piotr Millati w *Słowniku mówionym* i Krzysztof Stala (*Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995).

⁴⁰ T. Swoboda, *Oko wywrócone na nice*, w: G. Bataille, *Łzy Erosa*, wstęp J. M. Lo Duca przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009, s. 336: „Jak to ujął Maurice Blanchot w tekście poświęconym Bataille’owi: «Jej [ekstazy] decydującą cechą jest to, że tego, kto jej doświadcza, nie ma, gdy jej doświadcza, a zatem nie ma go, by jej doświadczyć». To z kolei mogłoby się stać kolejnym przyczynkiem do tematu *principium individuationis* w twórczości Schulza. Tym razem nie w kontekście filozofii Nietzschego, co opisał Włodzimierz Bolecki, lecz Bataille’owskiego erotyzmu.



Portret Ludwika Hoffmana, siostrzeńca artysty, ołówek, tusz, 16,8×12,8 cm, około 1933. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Dwie nagie kobiety w dwukonnej dorożce z woźnicą w kapeluszu – wersja ilustracji zamieszczonej w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą*, kredka, 13,3×20,5 cm, przed 1937. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

tach – a on idzie i uspokaja bez końca dziewczynkę, monotennie i bez nadziei, bezsilny wobec tamtego szeptu, tych straszliwie słodkich perswazji nocy, tego jedyne go słowa, w które formują się usta ciszy, gdy nikt jej nie słucha”⁴¹.

To niemal dokładne odwzorowanie sytuacji z listu jest zastanawiające. Nie tylko dlatego, że miejsce chłopca niesionego na rękach zajmuje tu dziewczynka – być może Bianka, która później w *Wiosnie* sama o sobie mówi zalotnie, że kiedyś była chłopcem (jakkolwiek je interpretować, jej słowa są raczej mylące niż pomocne w ustalaniu niejasnych erotycznych relacji między nią a narratorem)⁴². Również dlatego zastanawiające, że ze sceny zniknęła matka, raz jeszcze ustępując pierwszoplanowemu ojcu – zarówno Jakubowi, który pokazuje narratorowi nocne niebo, jak i temu z gwiazd, który obejmuje dziecko, tworząc nowy znak zodiaku.

A przecież fantazmat z *Króla olch* przeniknął do wyobraźni Schulza za pośrednictwem matki właśnie: „Tak recypowałem balladę Goethego w wieku 8 lat z całą jej metafizyką. Poprzez na wpół zrozumiałą niemczyznę pochwyciłem, przeczulem sens i wstrząśnięty do głębi płakałem, gdy mi ją matka czytała”⁴³.

Ta intymna scena jest także powtórzeniem sytuacji z *Króla olch*. Czytając dziecku baśń, matka w istocie staje się jednocześnie ojcem i nocą. Jak ojciec w balladzie – obejmuje chłopca. Jak noc, która „mówi i mówi” – zarazem inicjuje go w żywioł. Również dziecko, gdy płacze, nagle rozumiejąc, że musi poddać się kuszeniu nocy, powtarza gest chłopca z ballady. Ten zewnętrzny obraz jednak, nadbudowany w imaginacji dojrzałego Schulza jak fraktal reprodukcją *Króla olch*, nie odnalazł kontynuacji w jego twórczości.

List do Witkacego, podobnie jak dwa lata przedtem list do Stefana Szumana, w którym Schulz przedstawia swój dziecięcy sen o autokastracji, jest zapewne kolejną próbą stworzenia przez pisarza mitu własnego początku⁴⁴. To samo można powiedzieć o eseju Olgi Tokarczuk. Jeśli jednak w jej pisarskim micie postać matki promieniuje w centrum – jest „sensem światła”, dookoła którego krąży pierwsze słowo – u Schulza trzeba by szukać gdzie indziej. Matka jest tam i nie jest.

⁴¹ B. Schulz, *Wiosna*, s. 162–163.

⁴² Ibidem, s. 200.

⁴³ KL, s. 106.

⁴⁴ Zob. J. Orzeszek, *Płeć i słowa. Różnicowanie Schulza*, „Schulz/Forum” 2021, nr 17/18, s. 25–48. Zob. też S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 25–64, gdzie pojawia się po raz pierwszy kategoria „mitu początku pisarza”.

Napisałem: „Nie udaje mi się przedostać na drugą stronę portretów”. Teraz wracam do tego zdania, by pozbawić je metaforycznego znaczenia. Po drugiej stronie portretu jest jego rewers. A tam – kolejny szkic, czasem kolejny portret.

Jako rysownik Schulz najczęściej zaczerniał obie strony kartki. Nie zawsze można przy tym stwierdzić, która jest rzeczywiście awerssem, a która rewersem. Jego szkice zwykle pozbawione są podpisu czy innych mocnych znaków autoryzacji, które pozwoliłyby uzasadnić pierwszeństwo jednej ze stron. Ustanawianie relacji między awerssem a rewersem, podobnie jak nadawanie tytułów czy chronologii rysunkom Schulza, bywa więc z konieczności czynnością spekulatywną.

Podkreślał to Stanisław Rosiek, pokazując cztery główne nadużycia edytorskie popełniane w kolejnych albumach i katalogach z pracami Schulza. Tymi grzechami są jego zdaniem: (1) zafałszowanie koloru, (2) nieoznaczane zmienianie skali reprodukcji, (3) „(współ)twórcze kadrowanie”⁴⁵ fragmentów i właśnie (4) „Rozdzielanie awersu i rewersu, które prowadzi do destrukcji pewnej fizycznej (materialnej) całości – a być może także pewnej «całości performatywnej» i «całości artystycznej»”⁴⁶. Tymczasem większość rysunków Schulza „jest uwikłana w jakieś relacje z swoją «drugą stroną», stanowi ślad zdarzenia, co otwiera przed nami świat performatyki”⁴⁷. Zadaniem edytora, ale też interpretatora tych rysunków nie powinno być ustanawianie hierarchicznych relacji między dwiema stronami kartki, ich eksponowanie lub upodrzednianie, lecz „ważna analiza awersu i rewersu w ich sprzężeniu, we wzajemnych odniesieniach (lub ich braku)”⁴⁸.

Z tymi uwagami trudno się nie zgodzić. Oglądając szkice matki z lat trzydziestych, można odnaleźć ślady dwustronnych uwikłań i zdarzeń. Oprócz jednego rysunku, z matką śpiącą w okularach, znanego dotąd tylko w reprodukcji Marka Holzmana z *Regionów wielkiej herezji* (na której nie uchwycono rewersu, więc nie wiadomo, czy jest pusty), wszystkie cztery posiadają swoje zarysowane drugie strony. Ale równie dobrze są drugimi stronami dla tamtych przedstawień – zależnie od kryteriów, jakimi kieruje się osoba patrząca.

⁴⁵ Idem, *Między awerssem i rewersem. Wstęp do czytania szkiców Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobycz*, red. W. Mieniok, Drohobycz 2018, s. 115.

⁴⁶ Ibidem, s. 118.

⁴⁷ Ibidem, s. 120.

⁴⁸ Ibidem, s. 123.

W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie tylko jeden rysunek matki został zidentyfikowany jako awers – prawdopodobnie ze względu na kwadratowe obramowanie, którym Schulz otoczył jej portret⁴⁹. Na rewersie tego szkicu znajdują się natomiast próby porzucone w załączku i rozmieszczone bez planu: pusty obrys twarzy (zapewne autoportretu), obok jakby funeralna maska, a przy niej nieokreślona forma mebla, przycięta podobnie jak pół twarzy u dołu kartki.

To samo kryterium – stopień zaawansowania rysunków – zastosowano przy dwóch kolejnych portretach matki. Tym razem jednak kuratorzy oznaczyli je jako rewersy, uznając szkice na ich drugich (a zgodnie ze swoją decyzją pierwszych) stronach za bardziej dopracowane, lepiej skomponowane, a przede wszystkim potwierdzone formatem kartek, które zostały przycięte do ich rozmiarów. Te mechaniczne cięcia są mocnymi argumentami. Do pewnego stopnia pomagają uchronić się przed arbitralnością w ocenie, nawet jeśli bywają bezlitosne dla przedstawień unieważnianych. Jak w potrójnym portrecie matki, w którym amputacja przebiega przez dwie twarze tak, by lepiej skadrować rysunek na awersie.

Patrząc na te dość bezceremonialne zabiegi kadrowania, nie można jednak nie zapytać, kto kierował nożyczkami. Bruno Schulz? Czy późniejszy depozytariusz, który pomnażał ilość potencjalnych obiektów na sprzedaż, dzieląc jeden arkusz z kilkoma rysunkami na osobne prace? Niewykluczone, choć trudno podejrzewać o taką „przedsiębiorczość” – w istocie szabrowniczą – Emila Górskiego, który po wojnie przechowywał dwa portrety matki razem z innymi szkicami Schulza i od którego Muzeum Literatury odkupiło je w latach sześćdziesiątych i osiemdziesiątych⁵⁰.

Wydaje się więc, że najczęściej sam Schulz eliminował swoje szkice. Analizując jego spuściznę rysunkową, można przekonać się, że była to jego powszechna praktyka. Z pewnością tak zdarzyło się z portretem matki, który znajduje się na odwrociu projektu ekslibrisu, podarowanego przez Schulza około 1930 roku bratankom – Jakubowi i Elli.

⁴⁹ Zastanawiające jest odbarwienie papieru. Lewy i dolny bok kartki jest jaśniejszy niż papier w kwadracie, w którym znajduje się rysunek. Być może zatem szkic został dodatkowo otoczony passe-partout. Ślady przycięcia pozwalają myśleć, że obejmowało ono także prawą i górną część kartki. Ale kto by miał to zrobić? I kiedy? Oprawić niedokończony portret, a po latach (tylu, by papier zdążył już żółknąć), podzielić arkusz na kilka, kilkanaście fragmentów?

⁵⁰ Takich posunięć nie można przekreślić w przypadku rysunków, które co jakiś czas pojawiają się na aukcjach w Polsce i zagranicą.



Portret matki artysty – awers, szkice głów – rewers, ołówek, 13×18,5 cm, przed 1931. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.



Projekt exlibrisu Elli i Jakuba Schulzów – awers, profil matki artysty oraz mężczyzna całujący rękę nagiej kobiety – rewers, 13×8 cm, około 1930. Własność prywatna.

Spoglądając na obie strony kartki, jesteśmy w stanie zrekonstruować hipotetyczny „zapis zdarzenia, w centrum którego stał Schulz”⁵¹, gdy rysował. Uchwycić go w działaniu. Składałoby się ono z co najmniej pięciu aktów. Pierwsze cztery zdarzyły się za życia Schulza, ale nie wiadomo, w jakim rytmie: godzin, dni, tygodni, miesięcy czy lat. Między nimi a ostatnim aktem – już po śmierci artysty – rozciąga się osiemdziesięcioletnia pauza. W uproszczeniu można je zapisać tak:

Schulz szkicuje na jednej stronie portret matki z profilu. Pod portretem szkicuje młodą nagą kobietę i starszego mężczyznę, który składa jej hołd. Na odwrociu projektuje ekslibris i dedykuje go „Ella i Kubuś Schulz”. Postanawia podarować bratankom szkic księgoznaku, dlatego przycina papier do jego rozmiaru i nakleja na karton, ukrywając przedstawienia z pierwszej strony. Awers staje się rewersem. W 2015 roku podczas przygotowań do licytacji w antykwariacie „Okna Sztuki” w Warszawie konserwator odkleja kartonik. Okazuje się, że na rewersie ekslibrisu znajdują się nieznane szkice. Kartka z rysunkami Schulza, znowu dwustronna, zostaje sprzedana za sześćdziesiąt tysięcy złotych i trafia do prywatnej kolekcji.

To bardzo nieścisła opowieść. Oprócz jej ostatniego aktu, który jest opatrzony konkretną datą w kalendarzu i miejscem zdarzenia, opiera się na przesłankach i pracy wyobraźni. Jest prawdopodobna, lecz nierozstrzygalna, zwłaszcza w tych szczegółach, które dotyczą procesu twórczego – choćby kolejności, w jakiej autor szkicował figuracje sąsiadujące na stronie. A jednak performatywny ślad pozostawiony przez Schulza na obu stronach kartki jest dość silny, by powstała między nimi opowieść, która rozwija się w czasie i przestrzeni, która ma swoich aktorów i kontekst historyczny.

Zwykle między awersem i rewersem Schulzowskich szkiców takiego zewnętrznego śladu nie ma. Ślad zamyka się w kartce papieru i urywa poza jej materialnymi granicami. Prowadzi do jakichś doświadczeń czy sytuacji, w których Schulz uczestniczył, ale nie wiemy o nich nic. Rosiek mówi: „To akty ekspresji, które zagubiły swoje konteksty – stają więc poza czasem [...] jedynym kontekstem rysunku jest jego «druga strona». Awers szuka wsparcia w rewersie, który – zwrotnie – do niego tylko odsyła. Nie widzi świata zewnętrznego”⁵². Czy jednak ten kontekst w sobie znajdują?

Spójrzmy jeszcze raz na potrójny, okaleczony portret matki. Jest on rewersem dla sceny bałwochwalczej, w której skulony młody mężczyzna o twarzy Schulza całuje stopy nagiej kobiety siedzącej na krześle. Kartka została przycięta tak, by możliwe było eksponowanie lub opra-

⁵¹ S. Rosiek, *Między awersem i rewersem*, s. 131.

⁵² Idem, *Między awersem i rewersem*, s. 118–119.

wienie właśnie tego przedstawienia. Prawdopodobnie więc kolejność rysowania była odwrotna. Jako pierwsze powstały szkice portretowe matki, a dopiero później – po jakiejś przerwie – rysunek masochistyczny, któremu Schulz ostatecznie nadał samodzielność w momencie kadrowania. Tu jednak ślad prowadzący od awersu do rewersu zanika. Nie wiemy, jakie były okoliczności powstawania obu szkiców. Nie wiemy nawet, czy w chwili rysowania aktu masochistycznego Schulz miał świadomość, co znajduje się na drugiej stronie. Nie wiemy, czy sprzężenie tych dwóch tematów na obu stronach kartki było intencjonalne.

Wydaje się jednak, że nie było, skoro rewers został unieważniony. Rysując akt bałwochwalczy na drugiej stronie portretu, Schulz nie traktował kartki jak powierzchni semiotycznej, na którą składają się element znaczący i element znaczony. Okaleczone portrety matki nie są zatem *signifié* dla masochistycznej sceny z awersu. Ona zaś nie będzie *signifiant* dla przyciętych twarzy Henrietty Schulz. Efektowna metafora, powstająca na styku tych dwóch szkiców, mogłaby przemawiać za odczytaniem psychoanalitycznymi, które poszukują klucza do masochizmu Schulza w kompleksie „romansu rodzinnego”. Ciśnie się mocne zdanie: rewersem dla masochizmu Schulza jest postać matki. Zdanie jednak chyba bez pokrycia. Prawdopodobnie o połączeniu tych dwóch rysunków w materialną całość zdecydował nie związek fantazmatyczny, lecz przypadek.

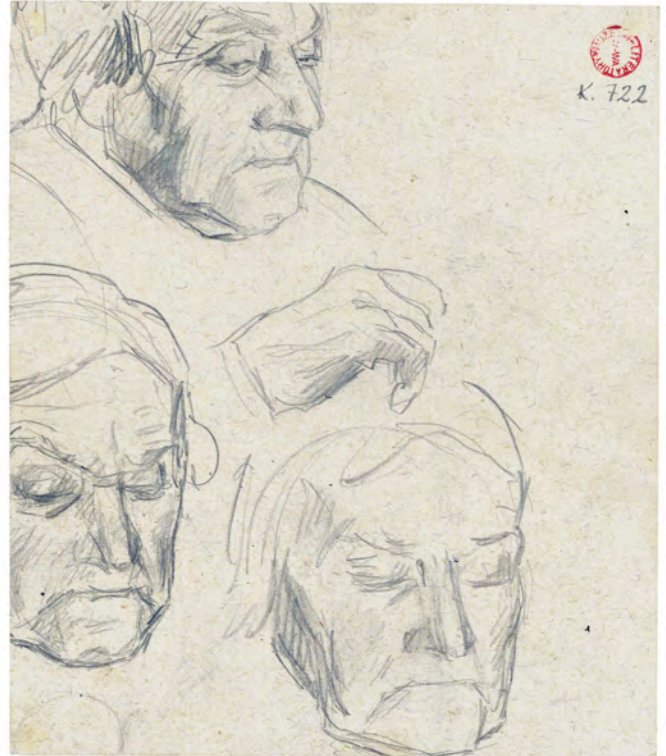
7

W opowiadaniach Schulza postać matki jest niemal zupełnie pozbawiona erotyzmu. Jedyna scena, w której matka ujawnia się jako istota erotyczna, pochodzi z noweli *Mój ojciec wstępuje do strażaków*. Jest to zarazem jedna z niewielu scen, w której Jakub został przedstawiony jako mężczyzna trymfujący, obiekt pożądania seksualnego, nawet mimo ironii, z jaką Schulz kreśli tu jego postać. Gdy pojawia się nagle przed matką w pełnym rynsztunku, „jasny jak meteor”, ona zwraca się do niego z czytelną – choć pozornie zakamuflowaną przed narratorem – propozycją erotyczną:

„– Jesteś cały odmieniony, Jakubie – rzekła matka – jesteś wspaniały. Nie odejdziesz przecież na noc z domu. Nie zapominaj, że od mego powrotu nie mieliśmy sposobności na dobre porozmawiać ze sobą”⁵³.

To krótkie odsłonięcie seksualności nie ma jednak kontynuacji. Zostaje od razu rozbrojone komiczną akrobacją Jakuba, który skacze z okna na strażackie prześcieradło. Próba uwiedze-

⁵³ B. Schulz, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, s. 223.



Naga kobieta siedząca na krześle i całujący jej stopę nagi mężczyzna – awers, trzy szkice matki artysty – rewers, ołówki, 14,6×12,6 cm, przed 1931. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

nia ojca przez matkę nie ma w sobie też nic z sadomasochistycznego scenariusza, jakiemu podlegają zbliżenia Jakuba i Adeli. Realizuje się w niej raczej mieszczańska frywolność, „ekonomika mądrości małżeńskiej” (którą Michel Foucault sparafrazował z lekką kpina: „niech znajdą pośrednią drogę między całkowitą wstrzemięźliwością a zachowaniem, które przystoi rozpustnikom”⁵⁴). Ta prosta zapowiedź małżeńskiego seksu nie mogła zainteresować Schulzowskiego narratora.

Józef jest przede wszystkim voyeurystą, który z ukrycia obserwuje przejawy seksualności nienormatywnych: fetyszystycznych, niepohamowanych, nieuzgodnionych lub unicestwionych. Postaciami dla nich reprezentatywnymi, oprócz Jakuba i Adeli, są onanista Emil, rozpustny wuj Karol, niezaspokojony Edzio, fetyszysta Szłoma, Tłuja masturbująca się pniem bzu, a także ciotka Agata, która mimo swojej płodności jawi się narratorowi jako obsceniczna kobieta Baubo. Matka ze swoją ledwie zasugerowaną seksualnością sytuje się u Schulza – jako jedna z nielicznych postaci – z dala od perwersji. Zarazem jednak brakuje w jego prozie obrazów czy scen, które pozwoliłyby skierować odczytanie na kazirodcze tabu i jego potencjalne sublimacje.

Schulz to nie Bataille, którego *Moja matka* z obrazoburczą ostentacją odtwarza i przekracza schemat „romansu rodzinnego”. Schulz to nie Philip Roth, który nakazuje jednemu ze swoich bohaterów, rozdartemu między ekstremalnymi pragnieniami seksualnymi a poczuciem winy, wyznać przed czytelnikami jak przed psychoanalitykiem: „Stoję nad krążkiem wody, mój dziecinny ptaszek sterczy zgrabnie do przodu, a mamusia siedzi obok sedesu na brzegu wannicy, jedną ręką manipuluje przy kranie (skąd ciurka strumyk, który mam ponoć naśladować), drugą zaś łaskocze mnie w kroku. [...] – Zrób ładne psi psi, bubele, zrób ładne siusiu dla mamusi – podśpiewuje mama, tymczasem co robi jej ręka na moim prąciu, nic tylko przesądza o mojej przyszłości! Niech pan pomyśli! Co za groteska! Formuje się charakter człowieka, rozstrzyga się jego los...”⁵⁵.

Schulz to także nie Witkacy z jego śmiałymi, pornografizującymi opisami seksu hetero- i homoerotycznego. Genezyp Kapen z *Nienasycenia* przeżywa „rozdławdziewiczzenie” ze starszą kobietą, księżną Ticonderoga, w dniu śmierci znenawidzonego ojca. A kiedy patrzy na nią po raz pierwszy z pożądaniem, myśli o matce. „«To ona wprowadzi mnie w to» – pomyślał ze strachem i nagle poczuł koło siebie matkę jak żywą, jakby tu przy nim stała, broniąc go przed tą zwyrodniałą, starowatą nadsamicą. Przecież ta ukochana mama jest czymś zupełnie podob-

⁵⁴ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. T. Komendant, t. 3: *Troska o siebie*, Gdańsk 2020, s. 129.

⁵⁵ P. Roth, *Kompleks Portnoya*, przeł. A. Kołyszko, Kraków–Wrocław 1986, s. 133.

nym do tego potwora – jeśli nie aktualnie, to potencjalnie. Mogłaby być taką samą ropustnicą – i co wtedy?”⁵⁶. Ta myśl nawiedza go również później, gdy trafia do sypialni księżnej: „Już kochał, i to naprawdę prawie, ale dziwnie jakoś, nie jak matkę, ale podobnie (to straszne)”⁵⁷. Ale tego jeszcze nie dość u Witkiewicza. By spotęgować ładunek perwersji, by nie pozostać wątpliwości, że cała ta relacja została zbudowana według klucza kazirodczego, Witkacy pisze, że także księżna największe pożądanie odczuwa, gdy patrzy na młodego Zypcia jak na wcielenie jej trzech dorosłych synów: „ostatni jej maminsynek, kochana «przylepeczka», jedyne najtajniejsze malutkie świniętko, a przy tym niewinny, a przy tym jeszcze okrutny i już włochaty, obcy, wstrętny samiec”⁵⁸.

U Schulza takich fragmentów nie ma – i być nie mogło. Jego strategia pisarska w odniesieniu do erotyzmu była zupełnie inna niż u zacytowanych autorów. Polegała na zakrywaniu, a właściwie – na przedstawianiu przez zakrywanie. Tym zdecydowanie różni się od estetyki pornografii, której celem jest pokazać wszystko („bezlitosną, mikroskopową prawdę seksu”⁵⁹), a którą zarówno Bataille, Roth, jak i Witkiewicz twórczo adaptowali. Jednocześnie ta eliptyczność Schulza nie służy cenzurze, lecz wprost przeciwnie. Schulzowska poetyka perwersji jednocześnie zasłania i odsłania, przybliża i odwleka moment przedstawienia. Tak działają choćby nieopisane sceny masochistyczne z *Traktatu o manekinach*.

Nie wydaje mi się jednak, by można było za pomocą tej strategii opisać „nieobecną obecność” matki. Jeśli między nią a narratorem zachodzi kompleks na tle erotycznego zakazu, jest on tak głęboko zakamuflowany, tak niesamodzielny w porównaniu z innymi Schulzowskimi motywami, że trudno byłoby go uwierzytelnić, opierając się na tekście opowiadań. Taka lektura doprowadziłaby raczej do ogólnych i bezpiecznych hipotez. Albo przeciwnie – do zawłaszczenia tekstu przez zewnętrzne wobec niego metodologie i założenia.

8

Nie zachował się żaden dziennik pisarza, w którym można by szukać jeszcze nieprzetworzonych, nieocenzurowanych figur wyobraźni, odrzuconych wariantów opublikowanego *œuvre*

⁵⁶ S. I. Witkiewicz, *Nienasylenie*, Warszawa 1982, s. 37.

⁵⁷ Ibidem, s. 112.

⁵⁸ Ibidem, s. 116.

⁵⁹ J. Baudrillard, *Porno w stereo*, w: idem, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 34.

czy bieżących zapisków z planu egzystencji⁶⁰. Relacja z matką nie pojawia się także – poza jedną sceną z *Królem olch* w liście do Witkacego – w znanej korespondencji autora. Schulz pozwala sobie na ryzykowne odsłonięcie tylko raz, w *Wywiadzie drastycznym*, który w 1937 roku dla „Naszej Opinii” przeprowadził z nim Józef Nacht. W tym krótkim tekście pisarz zwierza się rozmówcy, że w wieku nastoletnim, gdy zaczął identyfikować swój masochizm, fantazjował, „aby matka umarła i abym miał macochę. I mówiłem sobie: Boże! Jak to możliwe pragnąć czegoś podobnego, ale nie potrafiłem myśli tych odeprzeć. Bolesną rozkosz sprawiał mi triumf kobiety”⁶¹.

Ale czy rzeczywiście niebacznie „pozwolił sobie” na to zwierzenie? Trzeba przyznać, że jak na Schulza, zwykle zamaskowanego nawet w prywatnych listach, byłaby to niespodziewana śmiałość lub nieostrożność. Niewykluczone, że także tutaj Schulz kontroluje swoje zmitologizowane pisarskie *effigie*, że z jakiegoś powodu chciał w ten sposób przedstawić siebie przed czytelnikami. Nie można przy tym odrzucić innej wersji – że redagując tekst rozmowy, Nacht przysposobił jego odpowiedzi do swojego stylu.

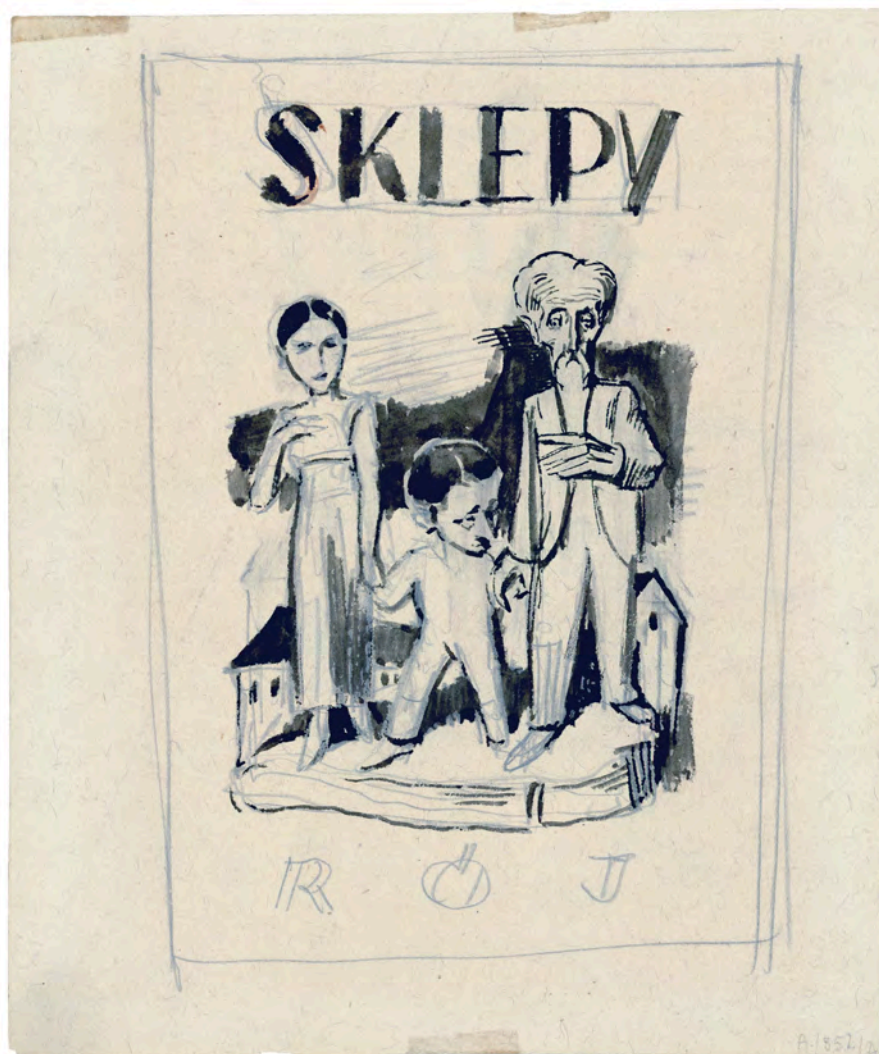
Wywiad może budzić nieufność. Napisany został z egzaltacją, którą dodatkowo wzmacnia nieopanowana obecność autora prezentującego nie tyle postać rozmówcy, ile siebie samego (w ramach jednostronicowego artykułu Nacht zdążył trzykrotnie zapewnić czytelników, że tak jak Schulz jest masochistą, co w jego mniemaniu miało go chyba uwierzytelnić i nadać rozmowie ton intymnych zwierzeń: „odchodzę pożegnany ciepłym uściskiem dłoni do ludzi nieprzeczuwających Rozkoszy”⁶²). Jakkolwiek było, dziś to jedyne słowa podpisane przez Schulza, w których problem relacji z matką – choćby tak skrótowo – został bezpośrednio podjęty i zinterpretowany.

Idąc tym tropem, można powiedzieć, że w *Skleпах cynamonowych* spełnia się ów założycielski fantazmat Schulza masochisty. Bo czy nie jest w istocie tak, że usuwając postać matki na drugi lub trzeci plan, Schulz symbolicznie ją uśmierca, a miejsce, które po niej zostaje, natychmiast zajmuje seksualnie pociągająca Adela, skłonna do sadomasochistycznych gier, które podgląda narrator? To owa triumfująca kobieta, o której w młodości marzył rozmówca Nachta. Jeden z projektów obwoluty *Sklepow cynamonowych* jest jakby ilustracją tego scenariusza. Na rysunku Schulz ukazał troje bohaterów w trakcie spaceru – w środku Józef o ry-

⁶⁰ O stosunku między kanonem a indetitami Schulza zob. M. Kitowska-Łysiak, *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2, s. 63–78.

⁶¹ J. Nacht, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77. Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach współczesnych*, s. 292.

⁶² *Ibidem*.



Projekt okładki do *Sklepów cynamonowych*, ołówki,
tusze, 19,5×16,5 cm, przed 1933. W zbiorach Muzeum
Literatury w Warszawie.

sach twarzy samego autora, a po jego bokach, trzymający go za ręce w rodzicielskiej pozie, Jakub i młoda kobieta, która z pewnością nie jest matką.

Tyle tylko, że aby dojść do podobnej hipotezy, wcale nie trzeba było *Wywiadu drastycznego*. Wynika z niego bowiem nie tyle drastyczna, ile łatwa, chyba zbyt łatwa psychologia twórczości Schulza – złudzenie „zrozumienia” dzieła jako autoerotycznego zaspokojenia autora.

9

Dalej trzeba by szukać w tekście Schulza po omacku, chwytając się zapośredniczonych i rozmytych tropów. Na przykład w szkicach krytycznych. Jerzy Ficowski zauważył, że pisząc o pisaniu innych, Schulz – prywatnie i jako recenzent „Wiadomości Literackich” – przede wszystkim „szukał i odnajdywał siebie, swoje idee, poglądy artystyczne, mechanizmy twórcze – w dziełach cudzych, jak gdyby tą drogą i metodą usiłował odnaleźć w nich cechy wspólnoty, pokrewieństwa, bliźniactwa, «drugiego Schulza» [...]. Przejawiała się w tym [...] tendencja do odnajdywania w nich odskoczni do elementów własnego tworzywa, pożywki własnej sztuki, motywów i zasad własnej kreacji”⁶³.

Czy zatem eseje Schulza o twórczości innych można potraktować jako część jego pisarskiego archiwum, substytut nieistniejącego „przed-dzieła”⁶⁴, w którym między diagnozami dotyczącymi recenzowanych książek przemycane są autoanalizy i zapowiedzi niezrealizowanych pomysłów na własne nowele? Jeśli tak spojrzeć na *Szkice krytyczne*, zastanawiające byłoby zainteresowanie Schulza czytelnika literackimi postaciami matek, na pierwszy rzut oka niewspółmierne z pozycją matki w *Skleпах cynamonowych* czy *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Uwaga Schulza skupia się na portretach psychologicznie skomplikowanych i niewzorcowych, a często też obyczajowo śmiałych, niepokodzonych ze swoimi rolami w świecie Mężów i Ojców. Pisząc o *Dzwonach Bazylei* Aragona, Schulz poświęca kilka zdań drugoplanowej postaci matki, która z dala od córki i męża przemysłowca prowadzi „życie awanturnicy w eleganckich hotelach Riwiery”⁶⁵, nawiązując liczne romanse z lokalnymi komunistami. I choć w skali powieści jej rola jest zaledwie epizodyczna, krytyk najwyraźniej docenia założenie autora, by

⁶³ J. Ficowski, *W poszukiwaniu partnera kongenialnego*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 27.

⁶⁴ Zob. S. Rosiek, *Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie sześciu stron rękopisu jednego opowiadania*, „Schulz/Forum” 2014, nr 4, s. 53.

⁶⁵ B. Schulz, *Dzwony w Bazylei*, w: SK, s. 27.

bez moralizatorstwa przedstawić seksualność niemłodej kobiety. W szkicu o *Tulaczce* Johana Bojera Schulz koncentruje się na opresywnych mechanizmach patriarchy. W jego odczytaniu książka Norwega jest analizą rozpaczki, a ostatecznie obłądki kobiety „z dobrego domu”, która w młodości pod presją autorytarnego ojca porzuca swoje nieślubne dziecko. Jeszcze inaczej Schulz problematyzuje autobiograficzną powieść Karin Michaëlis *Serce mojej matki*, którą nazywa nie tylko „mistrzowskim portretem matki”, ale i szerzej – „mistrzowskim obrazem patologii starości”⁶⁶.

Jednak najpełniej temat macierzyństwa realizuje się w eseju o *Genitrix* François Mauriac. W szkicu pod tytułem *Matka i syn* z 1936 roku – znacznie mocniej niż w przytoczonych przed chwilą – pobrzmiewa idiomatyczna fraza, z którą autor *Sklepow cynamonowych* pisał własne utwory. „Dzieje się tu sprawa najintymniejsza i najgłębiej ludzka, sprawa między matką a synem, dramat, który rozgrywa się w życiu każdego człowieka w prehistorii dzieciństwa, w archaicznej i przeddziejowej erze” – pisze Schulz o Mauriacu, używając sformułowań i słów kluczy, po które sięga też w swoich tekstach programowych, takich jak *Mityzacja rzeczywistości*, *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”* czy *Powstają legendy*:

„Coś z surowej grozy i wielkości mitu umiał autor rozsunąć nad tą historią Felicjty i Ferdynanda Cazenave, sędziwej matki i jej pięćdziesięcioletniego syna, kochanego fanatyczną, ślepą i nienasyconą miłością. Mauriac ukazuje, jak demoniczną, fatalną i światoburczą może się stać dobroczynna siła miłości, gdy w swej bezgranicznej uzurpacji narzuca się światu jako najwyższa zasada, łamiąc porządek ludzki. [...] Dlatego jest jakiś patos biblijny w tych dwóch, trzech postaciach, poruszających się majestatycznie w polu widzenia powieści, zastygających na pierwszym planie w wielkie i wieczne kontury na skąpym tle krajobrazu, jak u Milleta nagiego i sprowadzonego do najprostszej granicy między niebem a ziemią”.

W następnych zdaniach Schulz po raz kolejny naprowadza na tropy zapośredniczone z psychoanalizy. Niekoniecznie jednak Freudowskie. Być może pisząc o destruktywnych impulsach związanych z płodzeniem i macierzyństwem, odwołuje się do pionierskich prac Sabiny Spielrein, której *Destruktion als Ursache des Werdens* mógł poznać w oryginale już w 1912 roku – a z pewnością dwa lata później w trakcie pobytu w Wiedniu⁶⁷.

⁶⁶ Idem, *U wspólnej mety. Maria Kuncewiczowa i Karin Michaelis*, w: SK, s. 113–114.

⁶⁷ Tekst Sabiny Spielrein *Destruktion als Ursache des Werdens* został ogłoszony w czasopiśmie Freuda „Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschung” 1912, nr 4/1. Było ono dostępne także na terenach polskich, choć bardziej prawdopodobne wydaje się, że Schulz systematycznie zapoznawał się z bibliografią psychoanalizy w trakcie czteroletniego pobytu w Wiedniu. Polskie tłumaczenie pod tytułem *Destrukcja*

Spielrein jako pierwsza kobieta należąca do Towarzystwa Psychoanalitycznego zajmowała się doświadczeniem macierzyństwa w kategoriach traumy, kładąc nacisk na abiektałne – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – aspekty porodu („Organizm pozbywa się produktu aktu seksualnego jak wydaliny”⁶⁸). W tym kontekście sformułowała też, prawie dziesięć lat przed Freudem⁶⁹, hipotezy dotyczące popędu śmierci. Różni się od Freuda również perspektywą genderową. W jej badaniach kluczowa w kompleksie „romasu rodzinnego” jest nie relacja syna do matki i ojca, lecz matki do dzieci obojga płci. Schulz pisał o *Genitrix* w podobnym duchu:

„Mauriac ukazał nam jakby odwrotną stronę kompleksu Edypa. Gdy dramat Edypa polega na fascynacji obrazem matki, od którego zafascynowany nie może się już uwolnić – tu mamy tragiczne zapatrzenie się matki w syna, matki, która nie znalazła siły, ażeby przeciąć pępowinę łączącą ją z dzieckiem. Miłości macierzyńskiej postawione są przez porządek ludzki pewne granice czasowe, tylko pewna epoka oddana jest jej do wyłącznego rozporządzenia. Ale wydaje się, że czas raz przechytrzony przez kompleks, przełamany przez tę fatalną potęgę, traci władzę nad miłością, odpada bezsilny od nieziszczalnej wieczności uczucia. Tryumfuje ona nad uwiadem ciał, nad usychaniem instynktów, kończy się dopiero ze śmiercią człowieka”. I dalej: „Miłość ta przytłacza syna. Objęty ze wszech stron, jak przez głowonoga, ssawkami tej miłości, despotycznej zarazem i niewolniczej – traci w tych objęciach swą samoistność, wyzbywa się męskości. [...] Ferdynand został w straszliwym odosobnieniu, miłość macierzyńska uczyniła zeń twór niepełny, niezdolny do samoistnego życia. Jedynie w jej żywiole, jak embrion w łonie matki, może on wegetować tym życiem połowicznym i zależnym”⁷⁰.

Czy jednak w tym szkicu Schulza o powieści innego pisarza rzeczywiście dochodzi do głosu coś, co w jego prozie zostało przemilczane, ukryte lub może nie dość mocno powiedziane? Stawiam te pytania i wiem, że znowu trzeba się powstrzymać przed odpowiedzią. Bo jeśli

jako przyczyna stawania się ukazało się dopiero niedawno w antologii *Imago psychoanalizy*, red. A. Sobolewska, przeł. M. Chojnacki, T. Zatorski, Gdańsk 2021.

⁶⁸ Ibidem, s. 207.

⁶⁹ *Poza zasadą rozkoszy* zostało opublikowane w 1920 roku. W tekście tym Freud bez wątpienia korzysta z myśli Spielrein, oddając jej sprawiedliwość, a przy tym cokolwiek ją „upupiając” w przypisie: „W treściwej i obfitującej w idee, niestety, nie całkiem dla mnie zrozumiałej pracy, Sabine Spielrein antycypowała cały fragment niniejszego rozumowania” (S. Freud, *Poza zasadą rozkoszy*, w: idem, *Dzieła*, t. VIII: *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 206).

⁷⁰ B. Schulz, *Matka i syn*, w: SK, s. 80.

nawet zgodzimy się, że lektury Schulza zawsze były „narcysystyczne”, co właściwie mogłyby nam to powiedzieć?

I o czym lub o kim? O napisanych nowelach Schulza? O jego nienapisanych, ale pomyślanych tekstach? Czy raczej o jego biografii, która ułatwiła mu taki model lektury?

10

W *Regionach wielkiej herezji* powstał pewien zmitologizowany obraz Schulza. Obraz ten utrwalił się w XX wieku i nadal bywa reprodukowany w biografistycznych tekstach o autorze *Sklepów*, choć dziś wiadomo, że nie zawsze znajduje potwierdzenie w faktach i dokumentach⁷¹. Składa się z kilkunastu biografemów⁷², elementów znaczących i powtarzalnych, pozwalających zuniwersalizować opowieść o życiu pisarza i upodobnić ją do baśni. Biografemów częściowo podsuwanych przez samego Schulza, który w listach do znajomych potrafił grać swoim wizerunkiem, a może nawet – jak sądzi Stanisław Rosiek – grał „o siebie, o życie”⁷³.

Jednym z kluczowych biografemów – obok takich składników opowieści o Schulzu, jak „prowinjonalny geniusz”, „masochista”, „skromny nauczyciel” – jest dzieciństwo pisarza i jego relacja z matką. W ostatnim wydaniu *Regionów* Jerzy Ficowski powtarza go trzy razy, lecz jego trzon został sformułowany już w edycji z 1967 roku. Streszcza się w akapicie: „Matka Henrietta, tęgawa i pulchna, nie tylko tuszą różniła się od pająkowatego męża Jakuba. Ona jedyna w domu łagodziła panujący w nim niepokój i nerwową nadwrażliwość swoją pogodą psychiczną i zrównoważeniem. Obecność matki była dla Brunona poręką bezpieczeństwa, gwarancją stabilności domu rodzinnego, chylącego się ku upadkowi wskutek choroby ojca. Wiele lat poświęciła pielęgnowaniu chorego męża i najmłodszego syna, którego zdrowie wymagało ciągłej pieczołowitości i opieki, cierpiącego całe życie na serce, w którym tajiła się

⁷¹ Dowodem na przykład ostatnie spotkanie Schulza z ojcem. Ficowski konsekwentnie pisał, że w 1915 roku Schulz opiekował się chorym i umierającym Jakubem. Zbudował na tym przeświadczeniu interpretację *Sanatorium pod Klepsydrą*. Dzisiaj wiadomo dzięki kwerendum Joanny Sass, że Schulz od listopada 1914 do grudnia 1915 roku przebywał jako uchodźca wojenny w Wiedniu. Nie było go ani przy agonii ojca, ani na pogrzebie. Zob. J. Sass, *Kronika uchodźcy*, „Schulz/Forum” 2017, nr 10, s. 22–41.

⁷² Autorem tego terminu jest Roman Zimand, którego z kolei zainspirował Roland Barthes. Do schulzologii wprowadził go Stanisław Rosiek w tekście założycielskim dla przyszłych biografii autora *Sklepów: Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 71–82.

⁷³ *Ibidem*, s. 71.

wada wrodzona. Nigdy nie skarciła go ostrzej, znając wrażliwość Brunia i nie chcąc go urazić. Zapamiętał ją na zawsze jako tę, od której nie zagrażało mu nigdy niebezpieczeństwo wymówek czynionych podniesionym głosem, jako tę, która była strażniczką domowej zaciszy”⁷⁴.

Z tego jednego akapitu korzystają później inni badacze i badaczki. Nie zadają przy tym pytania o źródło, na podstawie którego Ficowski stworzył portret Henrietty Schulz. Jerzy Jarzębski w popularnej biografii *Schulz* pisze krótko: „matka, z dość zamożnej rodziny handlarzy drewnem i właścicielki miejscowego tartaku, stanowiła uosobienie życiowej praktyczności i rozsądku”⁷⁵. Wiesław Budzyński w *Schulzu pod kluczem* prawie dosłownie, ale z belestrytycznymi rozwinięciami, parafrazuje opis z *Regionów*: „Matka, Henrietta z domu Kuhmārker, była niemal fizycznym przeciwieństwem pająkowatego męża, rozsnuwającego pajęczynę marzeń, gdzie tylko się pojawił. Kobieta tęgawa, zapobiegliwa, trzeźwa życiowo – jak to mówią: twardo stąpająca po ziemi – ale i pogodna. To ona w tym domu «łagodziła panujący w nim niepokój i nerwową nadwrażliwość». Powiadają, że miała lepszą głowę do interesów niż Jakub; ona też wniosła posag, który umożliwił otwarcie sklepu. Lecz w jej świecie nie było miejsca na tajemnicę i wzniosłość, które dawał synowi świat ojca. W kontraście do ojca, który był «od święta», matka była na co dzień. Lękając się o zdrowie wątłego syna, troskliwa i rozpieszczająca, nigdy go chyba nie uderzyła. Rozpościerała nad nim parasol dobra, chroniła przed całym złem tego świata”⁷⁶.

Ciekawe jednak, że w ramach tej samej książki, choć na marginesie i jakby mimochodem, zaistniał zupełnie inny obraz matki Schulza. Budzyński powtarza za Dorą Kacnelson, która z kolei powołuje się na swoje dawne rozmowy z Reginą Herszderfer: „Jego matka też go nie rozumiała. Chodziła do sąsiadów i się skarżyła, płakała bardzo, jakiego to ma niedobrego syna. Co się stało? Ano poszła na rynek. Wróciła. A on maluje służącą, rozebraną, nagą... Taki wstyd! Mąż pani Herszderfer na to: «Ale on – malarz. Jemu wolno...». «To niech maluje gdzie indziej! Nie moją służącą i nie w moim domu! Ja przychodzę z rynku, a tu – jaki wstyd!»”⁷⁷. (Wydawca pierwszej edycji *Schulza pod kluczem*, Bertelsmann Media, uznał, że ten fragment powinien znaleźć się na skrzydełku obwoluty). Podobne słowa przytacza Paweł Dybel. W *Mesjaszu, który odszedł* streszcza świadectwo bliżej nieokreślonej osoby, „uczennicy Schulza z Drohobycza, polskiej Żydówki”, która przed wojną emigrowała do Stanów Zjed-

⁷⁴ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 25.

⁷⁵ J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 29.

⁷⁶ W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001, s. 36.

⁷⁷ *Ibidem*, skrzydełko obwoluty oraz s. 237.

noczonych i już do kraju nie powróciła. Osoba ta miała opowiedzieć Dyblowi, że Henrietta Schulz „potrafiła być też w stosunku do syna bardzo surowa. W szczególności karciała go za rysunki z nagimi postaciami kobiet, które wydawały się jej głęboko niemoralne. On zaś ponoć bardzo przeżywał jej krytykę”⁷⁸. Obie relacje, parafrazowane przez Budzyńskiego i Dybla, są dzisiaj nieweryfikowalne, choć znaczny stopień ich zapośredniczenia pozwala myśleć, że zostały w rozmowie częściowo skonfabulowane lub zniekształcone – nawet niekoniecznie świadomie, lecz po prostu pod wpływem pracy pamięci. Jednak i Budzyński, i Dybel zawierają słowom swoich informatek.

Zresztą nie przytaczają ich też – by tak powiedzieć – zupełnie bezinteresownie⁷⁹. Budzyński sięga po wspomnienia Kacnelson/Herszderfer, by zobiiektywizować swoją opowieść o Schulzu geniuszu, którego twórczości nie zrozumieli nawet najbliżsi („Tragedia samotnego geniusza!”⁸⁰). Z kolei anonimowe świadectwo osoby, z którą rozmawiał Dybel, jest zgodne z jego lekturą prozy Schulza w duchu Lacana. Matce oraz innym kobietom przypada tu, wobec skompromitowanego patriarchy Jakuba, rola strażniczek i egzekuterek Prawa⁸¹.

Sporo nowych informacji o Henriecie Schulz podaje Anna Kaszuba-Dębska w swojej biografii *Bruno. Epoka genialna*. Dotyczą one jednak głównie genealogii Kuhmärkerów – zamożnego rodu drohobyczan, do którego Jakub Schulz, ubogi subiekt w sklepie ojca Henrietty, dołączył niemal mezaliansem⁸². To cenne uzupełnienia, przybliżające tło, z którego miała powstać prywatna mitologia Schulza. Ale gdy idzie o nakreślenie relacji między matką a synem, również Kaszuba-Dębska powtarza za *Regionami* znany passus o troskliwości wobec najmłodszego syna, o jej „twardym stąpieniu po ziemi” i żyłce do interesów. Także tutaj matka została przedstawiona w opozycji do „pająkowatego” i marzycielskiego Jakuba. Autorka więc powtarza ten biografem za *Regionami*, ale właściwie nie za Ficowskim. W takim razie za kim?

Monografia Jerzego Kandziory⁸³ i udostępnienie archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej oraz Ossolineum pozwoliły zapoznać się po latach z warsztatem pisarskim autora *Regionów*. W zbiorze tych dokumentów szczególnie imponująca jest korespondencja Ficowskiego ze świadkami życia Schulza, prowadzona niestrudzenie przez kilkadziesiąt lat. To ona

⁷⁸ P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 125.

⁷⁹ Istnienie lub nieistnienie czegoś takiego, jak „niewinne” pisanie – osobny temat.

⁸⁰ W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 237.

⁸¹ P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł*, s. 126–130.

⁸² Zob. A. Kaszuba-Dębska, *Bruno. Epoka genialna*, Kraków 2020 (rozdział *Ojciec i matka*).

⁸³ Zob. J. Kandzióra, *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2017.

stanowi dzisiaj główne źródło wiedzy o życiu drohobyckiego twórcy. Dokładne porównanie konkretnych listów z tekstem *Regionów wielkiej herezji* pokazuje zarazem, że pierwsza biografia Schulza powstała z mniej lub bardziej parafrazowanych przez Ficowskiego opowieści epistolarnych, pisanych przez drohobyckich emigrantów, w których pamięci Schulz stał się nie tylko drogim umarłym, ale także emblematem utraconego czasu i domu. Często zatem są to listy o charakterze żałobnym, oplakujące samego Schulza i naznaczone traumą Holokaustu. Próbuje jakby *post factum* ocalić przeszłość przed Zagładą i ją zrationalizować. Dlatego bywają retrospektywnie idealizowane, fabularyzowane, zaś o konkretnych osobach z kręgu Schulza mówi się tu jak o „drogich zmarłych” właśnie, podkreślając ich zalety, streszczając całe osobowości w kilku dostatecznie wyrazistych cechach i – nieuchronnie – spłaszczając ich zawilości i niekonsekwencje⁸⁴.

Pierwotny akapit o Henriecie Schulz pochodzi z tego zbioru archiwaliów. O tym, że został przez Jerzego Ficowskiego zaadaptowany niemal w całości, przekonuje nie tylko ogólna charakterystyka postaci, ale przede wszystkim użycie tych samych słów czy nawet zdań. Ich autorem, nieodnotowanym w *Regionach* „ukrytym świadkiem”, jest Michał Chajes⁸⁵, drohobycki adwokat i bliski kolega Schulza. W 1948 roku, odpowiadając na apel prasowy Ficowskiego, podzielił się z biografem między innymi tym wspomnieniem: „Matka Henrietta to cicha, spokojna i wielce wykształcona niewiasta, dla której dom rodzinny i sklep były alfą i omegą jej celów życiowych. Ze specjalnych zainteresowań należy podnieść zamiłowanie do literatury beletrystycznej; w której nawet jako pół oślepla staruszka rozczytywała się namiętnie. Obcując w tym domu, wyczuwałem zawsze w niej dużo tego specyficznego matczyne ciepła i dobroci, zwłaszcza gdy szło o najmłodszego Brunia. Jej osoba tchnęła spokojem, wytwarzając miłą, przytulną domową atmosferę. Okrągłość i pulchność jej kształtów kontrastowały wybitnie z «pająkowatością» męża Jakuba. Ta kobieta przeważną część swego życia poświęciła samarytańskim obowiązkom, najprzód wobec męża, a później wobec Bruna, którego wątłe zdrowie wymagało ciągłej pieczołowitości i zapobiegliwości. Nigdy nań nie podniosła ręki, nawet głosu, tolerując nieliczne zresztą i całkiem niewinne wybryki czy zachcianki swe-

⁸⁴ Na tym tle wyróżnia się wspomnienie Izydora Friedmana (Tadeusza Lubowieckiego), który jako jeden z nielicznych korespondentów nie powściągał pamięci, gdy opisywał seksualność Schulza. Zob. List do Jerzego Ficowskiego z 24 i 26 sierpnia 1948 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2022 (w druku). Za przedpremierowe udostępnienie materiałów dziękuję redaktorom tomu.

⁸⁵ J. Kandziora, *Ukryci świadkowie, czyli co pozostało (w książce Ficowskiego i w realnym świecie) po dwóch kolegach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 215–226.

go rozpieszczonego syneczka. Jako przykład jednego takiego wybryku podaję, że zasłyszawszy widocznie, czy też wyczytawszy gdzieś o ekscytującym działaniu waleriany na koty, karmił swego kotka tym medykamentem, przypuszczalnie z ciekawości na rezultaty tego swego eksperymentowania”⁸⁶.

Oprócz tego akapitu w zbiorze listów do Ficowskiego, liczącym przeszło siedemset stron maszynopisu, zachowało się tylko kilka wzmianek o matce Schulza. Jedno zdanie z listu Eliasza Hoffmana z 1965 roku, powinowatego Hanny Hoffmanowej, siostry Schulza, również zostało – podobnie jak świadectwo Chajesa – anonimowo zacytowane w *Regionach*: „Matka Brunia była osobą bardzo dzielną, nie traciła nigdy głowy w tym domu – ona tylko była pogodną i zrównoważoną”⁸⁷. Drugie, z listu Elli Podstolskiej, pochodzi dopiero z roku 1992 i może dlatego nie znalazło miejsca w mitografii Ficowskiego, która po niemal trzech dekadach od premiery zdążyła już okrzepnąć jako tekst kanoniczny, zasadniczo niezmienny w kolejnych edycjach i uzupełniających przyczynkach. „Ze Staszkiem Tinka spotykała się u Brunia w domu, gdzie przychodzili też inni koledzy Brunia: Witkower, Pilpel. [...]

Z anegdotek: to tylko tyle, że kiedy Tinka była w Wiedniu, Brunio ich odwiedził i zaprowadził ją do muzeum Kunstgewerbe i on jej potem narysował wzory pod hafty na tiulu, które były wtedy bardzo modne i ona je haftowała.

Poza tym Tinka piekła czasem Bruniovi «całuski». Brunio lubiał słodczyce. Matka Brunia bardzo chciała, by Tinka zainteresowała się Bruniem, ale on jej się nie podobał. Pytała się, «czy mój Brunio nie jest tak samo ładny, jak Staszek?»⁸⁸.

Świadectwo Elli Podstolskiej dotyczy lat 1920–1923, kiedy Weingarten i Schulz – jak twierdzi Podstolska – rywalizowali o względy jej kuzynki, Tinki Juańskiej. Gdyby mogło się zobiektywizować w innych opowieściach, musiałoby skomplikować harmonijny portret matki Schulza. Sugeruje bowiem – nawet jeśli towarzyszy temu anegdotyczny i humorystyczny ton – że jej troskliwość, tak chętnie powtarzana przez biografów, nieraz przekraczała granice intymności. Stawała się zaborcza, posuwała się do tego, by ingerować w życie erotyczne dorosłego już, trzydziestoletniego syna. A on przecież właśnie wtedy – raczej Bruno, a nie Brunio – z ostentacją zmanifestował swoją seksualność w *Xiędze bałwochwalczej*.

⁸⁶ List Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 18 czerwca 1948 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

⁸⁷ List Eliasza Hoffmana do Jerzego Ficowskiego z 6 czerwca 1965 roku, w: *ibidem*.

⁸⁸ List Elli Podstolskiej do Jerzego Ficowskiego z 16 czerwca 1992 roku, w: *ibidem*.

Porównanie biograficznych przyczynków o Henriecie Schulz z postacią matki w prozie jej syna wydaje się podwójnie ryzykowne.

Pierwsze ryzyko dotyczy udosłownienia jego twórczości – zredukowania jej do tropów biograficznych. W skrajnej formie polegałoby na naiwnym potraktowaniu świata przedstawionego jako materiału faktograficznego, w tym bohaterów jako wiernych odwzorowań osób z najbliższego otoczenia Schulza. Jak wiadomo, takie akty dosłownej lektury przytrafiały się wśród czytelników Schulza już za jego życia⁸⁹. Zresztą przytrafiają się nadal nawet w profesjonalnych opracowaniach, czego przykładem biografia Anny Kaszuby-Dębskiej *Bruno. Epoka genialna*, w której cytaty z prozy nieraz służą za źródło historyczne na równi z archiwaliami i listami świadków⁹⁰.

Drugie ryzyko tkwi w osobliwości badań nad biografią autora *Sklepów*. Niewykluczone bowiem, że ów potężny zbiór epistolarnych dokumentów, który jest dzisiaj fundamentem wiedzy o życiu Schulza, sam w sobie pozostaje częściowo pod wpływem Schulzowskiego imaginarium. W głosach niektórych świadków odsłania się ślad intensywnej lektury jego nowel. Ta zaś odciska piętno na ich wspomnieniach, zakorzenia się w pamięci, zastępuje niewyraźne echa przeszłości tkanką zaczerpniętą z opowiadań. Jakby pamięć o Schulzu i jego rodzinie była Schulzem pisana – palimpsestowo nadpisana figurami jego wyobraźni. Niekiedy jego językiem.

To choćby przypadek cytowanego listu Michała Chajesa, który mówiąc o „pająkowatości” Jakuba, bezwiednie powtarza jeden z najbardziej rozpoznawalnych Schulzowskich fantazmatów, jakim jest metamorfoza ojca w karalucha („ten zalew czarnego rojowiska, które napęłniało ciemność nocną pajęczą bieganiną”⁹¹), a potem w skorpioną, raka czy kraba o ruchliwych odnóżach („członkonoga”⁹²). Zdaje się, że również charakterystyka Henrietty, skonstruowana przez Chajesa na zasadzie opozycji wobec jej męża, nie powstawała w oderwaniu od prozy Schulza.

Jest tak, jakbyśmy uciekając przed literaturą Schulza w jego życie, niezamierzenie trafiali do niej boczną ścieżką. I w ten sposób „mityzacja rzeczywistości”, z której zrodziły się *Sklepy*

⁸⁹ Pisze o tym już Ficowski w *Regionach wielkiej herezji*. W świadectwach można znaleźć także inne przykłady.

⁹⁰ Zob. M. Romanowski, *Mimowolna sylwa. O książce Anny Kaszuby-Dębskiej „Bruno. Epoka genialna”*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 121–136.

⁹¹ B. Schulz, *Karakony*, s. 83.

⁹² Idem, *Ostatnia ucieczka ojca*, s. 314.

cynamonowe, rozciąga się poza dzieło, realizuje się po śmierci autora na innym poziomie – metanarracji o nim samym.

12

Twórczości Schulza – choćby się próbowało – nie można zupełnie odseparować od jego biografii. Zapewne też nie powinno się tego robić. Granica między życiem a literaturą jest tutaj płynna i trudna do uchwycenia, a jej brutalne stawianie byłoby amputacją.

Odpowiadając na pytania Witkacego, sam Schulz naprowadza na ten styl lektury: „Do jakiego rodzaju należą *Sklepy cynamonowe*? Jak je zaklasyfikować? Uważam *Sklepy* za powieść autobiograficzną. Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat'exochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu. Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ścigane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku. [...] starałem się w skromniejszej mej skali odnaleźć własną, prywatną mitologię, własne «historie», własny mityczny rodowód”⁹³.

Tak rozumianą powieścią autobiograficzną czy genealogią duchową nie kieruje – oczywiście – imperatyw referencjalności. Jej twórca nie dąży do tego, by dać dokładny lub choćby prawdopodobny obraz zdarzeń, jakie były jego udziałem. Nie zawiązuje się tu także „pakt autobiograficzny”. Z pewnością nie w sposób prosty. Schulz w swojej prozie raczej zaciemnia reguły gry między czytelnikiem, tekstem i autorem. Dobrym tego przykładem będzie podstawowy trop, który Philippe Lejeune uznawał za warunek *sine qua non* biografii: tożsamość autora, narratora i głównego bohatera. „Tożsamość albo jest pełna, albo nie zachodzi wcale”⁹⁴.

To kategoryczne stwierdzenie trzeba jednak zweryfikować w pisarstwie Schulza. Przejawiają się w nim równocześnie dwa przeciwstawne, lecz niewykluczające się działania. Z jednej strony Schulz pozostaje zamaskowany. Unieważnia lub ukrywa tożsamość autora, narratora i bohatera, nazywając go Józefem. A zatem rezygnuje z jednego z najwyraźniejszych „sygna-

⁹³ SK, s. 10.

⁹⁴ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, w: idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O biografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, s. 23–24. Lejeune oczywiście w przeciągu lat rewidował swoje rozumienie „paktu autobiograficznego”. Wobec prozy Schulza w jakimś stopniu można by zastosować inny jego termin – „pakt fantazmatyczny” („ma to znaczenie w odniesieniu do mnie, ale to nie jestem ja” – *Autobiografia w trzeciej osobie*, s. 123).

łów identyczności”, jakim dla Lejeune’a jest przeniesienie własnego imienia w granice świata przedstawionego. Ale z drugiej strony – Schulz deklaruje rodzaj tożsamości lub sobowtowości z narratorem i bohaterem, nadając Józefowi swoją twarz w ilustracjach. Trudno o bardziej sugestywne i zobowiązujące zmanifestowanie obecności autora.

To zresztą zasada ogólna rządząca prozą Schulza. Rzeczywistość zmytizowana w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* już choćby swoją konwencją osłabia złudzenie referencjalności. Ale zarazem znaki autobiograficzne, jakie zostały w niej pozostawione – sytuacja rodzinna i materialna Schulzów, imiona konkretnych postaci czy topografia miasteczka – nie pozwalają jej ostatecznie odwołać. „W jakiś sposób «historie» te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególnie”⁹⁵ – deklaruje Schulz w liście do Witkacego. I ja mu ufam.

Jego historie są w jakiś sposób prawdziwe, mimo że prawda w nich zawarta nie jest faktograficzna. Odsłania się w nich natomiast niepowtarzalny, jednostkowy sposób istnienia Schulza – najbardziej intymne, choć nie dosłowne świadectwo bycia w historii i ciele, ale także bycia w języku i wyobraźni, jakie mógł zostawić. Zgadza się z Michałem Pawłem Markowskim: Schulz jest jednym z wielkich polskich „pisarzy egzystencjalnych”⁹⁶. Nawet nie dlatego, że „jego najważniejszym [...] tematem jest ludzka egzystencja” i że – jak twierdzi autor *Powszechnej rozwiązłości* – w prozie Schulz sformułował filozoficzny światopogląd, który można z powodzeniem odczytać w odniesieniu do Kanta, Hegla czy Nietzschego. Pisanie Schulza jest egzystencjalne przede wszystkim dlatego, że próbuje zrekonstruować „[jego] los szczególnie”. „Prawdy” tego losu Schulz szuka w skondensowanych obrazach doświadczeń egzystencjalnych. Także tych utajonych, głębokich, fantazmatycznych, które nie potwierdzają się w działaniu – a jednak decydują o osobliwości indywidualnego istnienia.

U Schulza więc – podobnie jak u Marcela Schwoba, którego „żywoty urojone” skupiają się nie na zobiektywizowanych zdarzeniach, lecz na znaczących imponderabiliach czy „zbozczeniach”⁹⁷ charakterów – nie ma pragnienia kompletności („sztuka życiopisarska właśnie na

⁹⁵ SK, s. 11.

⁹⁶ M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 49.

⁹⁷ „Myśli wielkich mężów są wspólnym dziedzictwem ludzkości. Ich wyłączną własność natomiast stanowią jedynie ich śmieszności. Jeśli ukaże się kiedyś książka, opisująca człowieka wraz z wszystkimi jego zbozczeniami, będzie ona dziełem sztuki, podobnym do drzeworytów japońskich, na których widzimy wiecznie ten sam okaz małej gąsienicy, przedstawiany w różnorodnych odmianach, jakim to stworzenie w różnych porach dnia ulega”. M. Schwob, *Sztuka życiopisarska*, przeł. L. Schiller, w: idem, *Żywoty urojone i inne prozy*, Warszawa 2020, s. 8.

wyborze polega. Wierność nie jest obowiązkiem życioryśnika. Twórcze porządkowanie chaosu rysów ludzkich – oto obowiązek jego”⁹⁸). Historie Schulza są – lub może bywają – „prawdziwe” w ten sposób, że starają się artystycznie skryształizować chwile natężonego bycia. Odzyskać „krótkie spięcia sensu” z utraconego czasu. Ale także dlatego, że nieraz zaświadcniają o egzystencji postaci z drohobyckiego kręgu Schulza, po których ślad pozostał jedynie w literaturze. Edzio, Dodo, pan Karol, Tłuja i inni odmieńcy, których w prozie sportretował Schulz – choć wiadomo, że żyli rzeczywiście⁹⁹, jedyne świadectwo ich „maniery życia” zostało zawarte w opowiadaniach. Choćby nawet ów „los szczególny” zachować się miał w jednym jedynym obrazie – seksualnego udręczenia Edzia, mętnego odbicia Karola w lustrze, okrutnego jęku Doda w bezsenne noce. Ale też zachwytu Józefa nad pierwszymi rysunkami.

„Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa”¹⁰⁰.

13

Na tle ojca, który w prozie – podobnie jak w ilustracjach – znajduje się w centrum uwagi narratora, postać matki wydaje się skryta, oddalona. Metamorfozy Jakuba, jego ekspansywna fizjonomia i demiurgiczne monologi z *Traktatu o manekinach* czy *Drugiej jesieni* tworzą skomplikowanego bohatera literackiego. Składa się on zarówno z cech indywidualnych, jak i eklektycznych odniesień kulturowych i ironicznie przewartościowanych fallicznych ról: Staro Mędrca, maga, proroka, herezjarchy, prestidigitatora, upadłego patriarchy, lubieżnego filozofa, artysty...¹⁰¹ Bogactwo kontekstów, jakimi w opowiadaniach Schulza został obdarowany ojciec, zachęca do podejmowania prób interpretacji¹⁰². Z kolei transgresywny potencjał przemian cielesnych, jakim ulega, prowadzi do jego uwznioślenia – nawet jeśli jest ono groteskowe, sprofanowane „antyhumanizmem”, jak twierdzili Stefan Napierski i Kazimierz Wy-

⁹⁸ Ibidem, s. 15.

⁹⁹ Potwierdzają to w listach do Jerzego Ficowskiego różni korespondenci.

¹⁰⁰ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: SK, s. 51.

¹⁰¹ R. Kostrzewa, „*Pater familias*”. *Rozważania o wizerunkach ojca w twórczości Brunona Schulza*, „Pamiętnik Literacki” 1995, nr 4, s. 45.

¹⁰² Postaci ojca poświęcono trzy monografie: W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980; T. Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001; M. Wasąg, *W cieniu ojca. Awangarda prozatorska lat 30. XX wieku. Rudnicki. Napierski. Schulz. Tarn, Łódź 2020*.

ka¹⁰³. Mimo że ojciec z każdym opowiadaniem „powoli zanika, więdnie w oczach”¹⁰⁴, a domownicy stopniowo zrywają z nim jak z Gregorem Samsą – właśnie jego chaotyczne istnienie, deklasujące siebie w coraz mniej trwałych formach materii, opadające w *informe* („szara kupka śmieci”¹⁰⁵), ustala rytm prozy Schulza.

W przeciwieństwie do Jakuba i jego syna Józefa – matka jest bezimienna, jakby pozbawiona kulturowego i literackiego rodowodu. Inaczej niż oni nie ma oparcia w uniwersalizujących historiach biblijnych i mitologicznych. Także jej ciało, ograniczone do kilku kadrów – szczotkowanych włosów, ręki z kluczami sklepowymi w *Manekinach*, drżących ust i czoła owiniętego ręcznikiem w *Karakonach* – nie odsyła poza siebie. Język, którym bywa opisywane, jest oszczędny, a w każdym razie nie posługuje się metaforyką bezkształtności, która towarzyszy opisom ciała Jakuba („Twarz mego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamyśloną lineaturą zmarszczek”¹⁰⁶). W przeciwieństwie do ojca matka wydaje się ustabilizowana w swojej formie. Nie „dyfunduje poza swoje granice”¹⁰⁷. Nie zagraża jej więc rozpad?

O ileż jednak słabsze, bardziej podważalne w Schulzowskim świecie jest jej istnienie niż zawieszony między kolejnymi przemianami Jakuba. Matka nie jest w opowiadaniach Schulza nieobecna, lecz niewidoczna. Jej obecność zaznacza się subtelnie w niemal każdym utworze. Wyłania się z tła, by za moment z powrotem zniknąć w zaciemnionych, oddalonych przestrzeniach. Przesiadująca do późna w sklepie (*Nawiedzenie*), za dnia drzemiąca za jego kontuarem (*Martwy sezon*), złożona migreną w jednym z pokoi (*Karakony*) zdaje się znacznie bliższa „bezimiennemu kurzu”¹⁰⁸, którym pokrywa się rodzinny dom, niż ojciec – nawet gdy przybiera on postać zmumifikowanego kondora, z którego sypią się pierza i trociny. Tak też przedstawił ją Wojciech Has w kilku scenach *Sanatorium pod Klepsydrą*, w półśnie wśród butwiejących, zasłoniętych prześcieradłami i pajęczynami mebli, ubraną w popielatoszary suknię, jakby sama była perfonifikacją pyłu, popiołu, piasku.

Matczyny kurz jednak nie staje się obiektem czci narratora. Józef nie czyta z niego tak, jak z kurzu zalegającego w ptaszarni ojca. Ten kurz jest ostatnim śladem obecności, najmniejszą formą materii, którą Schulz – podobnie jak inny dwudziestowieczny pisarz, W. G. Sebald –

¹⁰³ K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłós o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 156–163. Za: *Bruno Schulz w oczach współczesnych*, s. 460–470.

¹⁰⁴ B. Schulz, *Nawiedzenie*, s. 18.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 20.

¹⁰⁶ *Idem*, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, s. 44.

¹⁰⁷ SK, s. 9.

¹⁰⁸ *Idem*, *Karakony*, s. 81.



Henrietta Schulz, fotografia, około 1920. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

obdarza szczególną troską, nadając jej metafizyczne i etyczne znaczenie. To materia umarłych oscylująca między tym, co święte i brudne, zdegradowane: „liryczna i melancholijna obecność zmarłych, elegijny sposób uobecniania ich w tekście i przywracania paradoksalnej ciszy ich wielorakich głosów”¹⁰⁹. Schulz idzie nawet dalej od Sebalda, gdy taką afirmacją otacza także kupy ptasiego „kału, zalegającego podłogi, stoły i meble”¹¹⁰ na strychu. Dlatego gdy Adela sprząta w „państwie ptasim ojca”, czyn ten jawi się Józefowi nie tylko jako bluźnierstwo, ale dosłownie jako zamach na istnienie Jakuba. Zaś salon dzienny, przedtem zakurzony i zagracony, w którym „panował od czasu zniknięcia ojca wzorowy porządek”¹¹¹, staje się w jego odczuciu przestrzenią pozbawioną życia.

Zupełnie inaczej z kurzem, z którym Józef utożsamia matkę. Ten nie podlega uwzniośleniu, lecz jest pustym znakiem entropii, której z dnia na dzień poddaje się dom i rodzina narratora. Dzieje się tak z powodu – jak sam twierdzi – „opieszłości matki, przesiadującej w sklepie, i niedbalstwa smukłonogiej Adeli, która, nienadzorowana przez nikogo, spędzała dni przed lustrami na rozwlekłej toalecie”¹¹². Kurz ten sprowadza na bohaterów unieruchomienie – jedną z głównych antywartości w Schulzowskim świecie. Przynależy do porządku martwoty, podobnie jak „chroniczna szarość zmierzchu” zapadająca nad miastem po odejściu ojca i szarość popiołu, jaki zostaje po „oszalałych makach ekscytacji” w *Ulicy Krokodyli*, a wreszcie – szarość Franciszka Józefa I, która niczym wulkaniczny pył petryfikuje życie w *Wiośnie*.

Bywa, że Józef mówi o matce z niechęcią, której próżno by szukać w jego słowach o Jakubie. Gdy w *Sanatorium pod Klepsydrą* nieumarły ojciec próbuje uwieść kelnera Adasia, Józef pełen jest „najwyższego niepokoju” i „niesmaku”¹¹³, które jednak zaraz ustępują trosce. Jego pretensje wobec matki są bardziej zasadnicze: „[...] o matkę nie dbałem”¹¹⁴; „Refleks tej rzeczy nadmiernej nie dosięgał jej duszy prostej i niezagrozonej. Nie była stworzona do zadań heroiczych”¹¹⁵; „To było bardzo dawno. Matki jeszcze wówczas nie było. Spędzałem dni sam na sam z ojcem, w naszym wielkim wówczas, jak świat, pokoju. [...] Potem przyszła matka i wczesna ta, jasna idylla skończyła się. Uwiedziony pieścotami matki, zapomniałem

¹⁰⁹ M. Pic, *Oddanie czci kurzowi. W. G. Sebald i czytanie w tropach*, przeł. T. Szerszeń, „Schulz/Forum” 2021, nr 17/18, s. 148.

¹¹⁰ B. Schulz, *Ptaki*, s. 25.

¹¹¹ Idem, *Karakony*, s. 82.

¹¹² Idem, *Nawiedzenie*, s. 13.

¹¹³ Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 263–264.

¹¹⁴ Idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 69.

¹¹⁵ Idem, *Martwy sezon*, s. 233.

o ojcu, życie moje potoczyło się nowym, odmiennym torem, bez świąt i bez cudów”¹¹⁶; „Miałem ukryty żal do matki za łatwość, z jaką przeszła do porządku dziennego nad stratą ojca”¹¹⁷. Ostatecznie to ją właśnie Józef obwinia za mężobójstwo, co trzeba uznać za najpoważniejsze oskarżenie, jakie narrator Schulza formułuje wobec któregośkolwiek z bohaterów: „jak mogłaś to uczynić! Gdyby to przynajmniej Genia była zrobiła, ale ty sama...”¹¹⁸.

Tych kilka kategorycznych, oceniających zdań odcisnęło się na schulzologii. I zakreśliło granice, w których matka jest najczęściej przywoływana. Co jednak można im przeciwstawić? Drobne obrazki intymnego, cielesnego bycia razem – jak w noweli *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, w której Józef zasypia w ramionach matki („nieprzytomny z senności, przytuliłem się mocniej do niej i zasnąłem na dobre”¹¹⁹), czy w *Sierpniu*, kiedy podczas spacerów matka milcząco inicjuje Józefa w „słoneczną kąpiel dnia” (a jego zachwyty zupełnie przypominają ten z *Księgi*: „Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacji, której wszystkie karty pały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek”¹²⁰). Albo jak w *Genialnej epoce*, gdzie jeden jedyny raz w kontekście matki pada słowo „miłość”, nieczęste u Schulza: „Moja matka przybiegła przerażona i objęła mój krzyk ramionami, chcąc go nakryć jak pożar i stłumić w fałdach swej miłości. Zamknęła mi usta ustami i krzyczała wraz ze mną”¹²¹.

Co jeszcze? Trochę przesłanek dotyczących jej usposobienia czy charakteru, z których pierwszoplanowa wydaje się troska o chorego męża, lecz zarazem gruntowna niemożność zrozumienia jego ekscentrycznych potrzeb i zachowań: „matka musiała długo wołać «Jakubie» i stukać łyżką w stół”¹²²; „matka, pełna troski i zmartwienia z powodu jego stanu, starała się go wciągnąć w rozmowę o interesach”¹²³; „Ażeby mu sprawić pewną dystrakcję i oderwać go od chorobliwych dociekań, wyciągała go matka na wieczorne spacer”¹²⁴; „Cały dzień nic nie jadł – biadała matka”¹²⁵; „Matka przybiegła przerażona: co ci jest, Jakubie?”¹²⁶.

¹¹⁶ Idem, *Księga*, s. 107.

¹¹⁷ Idem, *Karakony*, s. 81.

¹¹⁸ Idem, *Ostatnia ucieczka ojca*, s. 317.

¹¹⁹ Idem, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*, s. 220.

¹²⁰ Idem, *Sierpień*, s. 3.

¹²¹ Idem, *Genialna epoka*, s. 121.

¹²² Idem, *Nawiedzenie*, s. 19.

¹²³ Idem, *Ptaki*, s. 21.

¹²⁴ Idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 58.

¹²⁵ Idem, *Wichura*, s. 88.

¹²⁶ Idem, *Martwy sezon*, s. 240.

Rzadko próbowano odzyskać postać matki z cienia, jakim przysłonił ją Schulz. I zdarzały się próby chybione, nieraz dalekie od tkanki Schulzowskiego tekstu. Jak choćby brawurowe odczytanie Elżbiety Neyman, która dość swobodnie interpretuje słowa Józefa z *Księgi*: „Matki jeszcze wówczas nie było”. Tak swobodnie, że zyskują one znaczenie przeciwne. Zgodne jednak z założeniem autorki.

Neyman twierdzi, że matka jest w tej słynnej scenie „Wszechobecna w równej mierze, co autor powieści, jej syn. Nie może być tylko dostrzegana czy opisywana – na wzór ojca – jako odrębna, zidentyfikowana postać. Idealizowana, błoga epoka, która miała miejsce «bardzo dawno», to poetycko odtworzona Epoka Sprzed Rozstania, [...] gdy autor stanowi jeszcze jedną fizyczną i psychiczną z matką jako noworodek – [...] gdy ona jeszcze była częścią składową narratorskiego «ja»”. Jej nadejście, które w *Księdze* kończy idyllę ojca i syna, zdaniem Neyman jest „uświadomieniem jej istnienia relacjonowanym z perspektywy niemowlęcia [...] stąd paradoksalny charakter zdania (aby mówić o matce, której «jeszcze nie było», trzeba ją uprzednio znać)”¹²⁷. Epoka „bez świąt i bez cudów”, która następuje później, okazuje się zatem spowodowana oddaleniem się Józefa nie od Jakuba, lecz – od matki.

Paradoksalna interpretacja pozwala Elżbiecie Neyman usytuować Schulza w kontekście matkocholicznej antropologii twórczości Melanie Klein i Hanny Segal: „Pierwsze słowa rodzą się w bólu, jako ukoronowanie procesu psychicznego związanego ze «stratą» matki, «żałobą» i «reperacją» umożliwiającą jej przezwyciężenie. Warunkiem pojawienia się słowa jest egzystencjalna pustka, przepaść dzieląca niemowlę od matki”¹²⁸. Tak rozumiana twórczość artystyczna jest dojrzałą odpowiedzią na pierwotne, stale odnawiające się doświadczenie braku, próbą przepracowania impulsów destruktywnych i autodestruktywnych na język symboliczny. Hipoteza Neyman wydaje się rzeczywiście nieodległa twórczości Schulza. W jego autotematycznych listach pisanie – jako sama czynność i rodzaj powołania – ma niejednokrotnie znaczenie autoterapeutyczne. Jest procesem nadawania sensu egzystencji, która bez tego jawi się jako pustka nie do zniesienia („Czasem zdaje mi się, że tym wyteżonym gestem dźwigania trzymam nic na swoich barkach”¹²⁹). Z kolei okresy, w których twórczość literacka nie jest

¹²⁷ E. Neyman, *A ciało słowem się stało*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 7.

¹²⁸ Ibidem, s. 7–8.

¹²⁹ List Brunona Schulza do Andrzeja Pleśniewicza z 21 czerwca 1934 roku, w: KL, s. 51.

możliwa, upływają Schulzowi w cieniu depresji („Dochodzę do przekonania, że najważniejszą przyczyną mojej depressji jest beczynność, nieproduktywność”¹³⁰).

Tyle tylko, że Neyman swoje odczytanie opiera na nadużyciu. Fundamentalna dla niej operacja przywracania matki, która w *Księdze* „jest”, choć jej „jeszcze nie było” – owa feminizacja sceny narodzin twórczych Józefa – była możliwa dzięki opuszczeniu jednego akapitu, w którym niemowlęca perspektywa narratora między „To było bardzo dawno” a „Potem przyszła matka” bynajmniej nie jest tak oczywista: „Lubiłem stawać między nogami ojca, obejmując je z obu stron, jak kolumny. Czasami pisał listy. Siedziałem na biurku i śledziłem z zachwytem zakrętasę podpisu zawile i wirujące, jak trele koloraturowego śpiewaka”¹³¹. W tej scenie intrygujące wydaje mi się coś innego, co zupełnie nie mieści się w modelu lektury Neyman – właśnie częściowa feminizacja postaci Jakuba, z którym Józef tworzy niemal organiczną jedność w Epoce Sprzed Rozstania – taką, jaką autorka chciałaby widzieć w matce.

Podobnie jest z psychobiograficznymi hipotezami Neyman, która – opierając się znowu na *Księdze* – stawia Schulza pośród piszących „synów Jokast”. Dla tych pisarzy „twórczość literacka zdaj[e] się swoistym przedłużeniem pierwotnego procesu emancypacji od matki, symboliczną sceną, na którą autor rzutuje – w sposób bardziej lub mniej świadomy – owo pierwsze przeżycie”¹³². Jokasty odciskają piętno nie tylko na stylu swoich synów. Również ich prywatne życie podporządkowują niejednoznacznej relacji miłosnej: „ranią egzystencję synów miłością unicestwiającą ich jako podmioty – jako jednostki posiadające własne pragnienia i poszukujące ich zaspokojenia w sposób najbardziej im samym odpowiadający. Przy bliższej analizie ich miłość okazuje się dla syna zabójcza”¹³³.

Synami Jokast mieli być także Kierkegaard, Kleist, Balzac, Flaubert, Proust, Stendhal, Rilke, Rimbaud, Camus, Gide czy Kafka. Wszyscy oni – zdaniem Neyman – przejawiali podobne skłonności w relacjach homo- i heteroerotycznych: (1) „Przewlekające się uzależnienie od matki prowadzi do związku sadomasochistycznego, w którym miłość przeplata się z nienawiścią”¹³⁴, (2) „jedyną «możliwą» miłością synów Jokast jest miłość niemożliwa. [...] Ślub jawi się im jako pułapka [...] Mogą oni mieć kontakty seksualne jedynie nieosobiste [...] Dziwne, przeciągające się w nieskończoność narzeczeństwa «na odległość»”¹³⁵. Towarzyszyło im tak-

¹³⁰ List Brunona Schulza do Romany Halpern z 29 września 1938 roku, w: KL, s. 143.

¹³¹ B. Schulz, *Księga*, s. 106.

¹³² E. Neyman, *A ciało słowem się stało*, s. 9.

¹³³ Ibidem, s. 13.

¹³⁴ Ibidem, s. 17.

¹³⁵ Ibidem, s. 18.

że specyficzne (3) przekonanie o swoim powołaniu do twórczości, o misji, jaką mieli do spełnienia względem Literatury, a jaka nakazywała im – w ich odczuciu – absolutne poświęcenie. Szczególna rola w pisarstwie synów Jokast przypada listom do kochanek i kochanków, w których przenikają się procesy (4) uwodzenia i twórczości literackiej: „Listy kreują intymność w nieobecności, redukują ukochaną adresatkę i samego autora do obrazu: do postaci opisywanych, domniemyanych. Jakby synowie Jokast odtwarzali w swoich historiach miłosnych [...] kult owej «religii obrazu» swoich matek [...] Epistolarne «wielkie manewry» przygotowują do zabiegu transformacji rzeczywistości w wizję literacką»¹³⁶. Ostatecznie bowiem dla synów Jokast – jak podsumowuje Neyman – celem jest sama (5) „orgazmiczna struktura opowieści”, a nie fizyczne spotkanie miłosne. Doświadczenie autoerotyzmu pisania, które jest suwerenne wobec rzeczywistości: „Powoli stało się ono [pisanie] potrzebą autonomiczną, porównywaną przez niektórych do samej potrzeby seksualnej – z jej równie natrętnym poczuciem braku, z jej aktem zaspokojenia prowadzącym do skrajnego uniesienia (natchnienie!), by później zakończyć się fazą depresyjną”¹³⁷.

I znów hipotezy Neyman wydają się nieodległe Schulza. Przemawia za nimi choćby jego niedokonane, udręczone, epistolarne narzeczeństwo z Józefiną Szelińską. Jego legendarne, zaginione korespondencje z innymi kobietami¹³⁸, a także te częściowo zachowane – do Debory Vogel, Romany Halpern, Anny Płockier – przesycone były duchem uwodzenia „w nieobecności”. Wreszcie jego totalistyczny projekt twórczy, któremu podporządkował całe życie. Erotyzacja procesu literackiego, o którym pisał w jednym z listów do Tadeusza Brezy za pomocą metafor miłosnych („Tak jak dla jakiegoś Radzy o duszy melancholijnej i nienasyconej każda kobieta, którą musnęło spojrzenie mężczyzny – już jest skalana i godna już tylko jedwabnego stryczka, tak dla mnie czas, do którego ktoś zgłosił pretensję, do którego zrobił najlżejszą alluzję – już jest skażony, zepsuty, niejadalny”¹³⁹). Tych kilka przesłanek prowadzi Neyman do stwierdzenia, że Schulz mógł być „synem Jokasty”.

Ale przecież być nie musiał. W przeciwieństwie do innych pisarzy, których psychoanalizuje Elżbieta Neyman, nie pozostawił on w swojej prozie mocnego oparcia dla takiej lektury. Matka w jego opowiadaniach nie jest Jokastą.

¹³⁶ Ibidem, s. 26.

¹³⁷ E. Neyman, *A ciało słowem się stało*, s. 29.

¹³⁸ Na przykład z Alicją Dryszkiewicz, Stefanią Dretler-Flin czy Zofią Nałkowską.

¹³⁹ List Brunona Schulza do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 roku, KL, s. 53–54.

Matka w prozie Schulza istnieje po stronie bytów literackich słabych, delikatnych, nieznaczących.

Jest w moim zdaniu gest bezradności. Ale też przekonanie, że wobec postaci matki konieczna jest postawa słabości. Podobnie jak wobec zmarłych, którzy padają ofiarą naszych zawłaszczeń. Żadnych kategoriycznych, krzykliwych stwierdzeń.

Nie oznacza to jednak, że trzeba milczeć. „Schulz «mityzuje» również matkę. Tyle że na drodze, która zmusza czytelnika do mozolnego odsłaniania charakteru postaci warstwa po warstwie, bez owej ostentacji, czy też bez owej niepodważalności, z jaką czyni to w odniesieniu do ojca – w sposób powściągliwy, niby ukradkiem, gdzieś na marginesach głównego nurtu opowieści. Czy jednak nie jest ona przez to bardziej tajemnicza, niż ekstrawertyczny, obnażający na każdym kroku swoje upodobania ojciec?”¹⁴⁰ – pytała Małgorzata Kitowska-Łysiak. I sama próbowała mozolnie odsłaniać charakter matki, nie naruszając przy tym granic Schulzowskiego tekstu: „Wydaje się pogodzona z własną bezradnością. Kto wie, czy do sklepu nie ucieka właśnie przed domowymi kłopotami? [...] Opieszałość wydaje się zatem rodzajem samoobrony przed trudami codziennej egzystencji, przejawem instynktu samozachowawczego”¹⁴¹.

Chętnie bym dodał do tego obrazu coś jeszcze. To w postaci matki, jak w pępku Schulzowskiego snu, skupia się cała katastrofa rodzinnego domu przedstawiona w *Sklepiach cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* – przytłaczająca atmosfera niedokonanych śmierci ojca, postępująca, lecz nigdy do końca nie zrealizowane bankructwo. Zdaje się ona jedyną postacią, która dostrzega ją z całą bezlistosną trzeźwością. I jedyną, która ją manifestuje. Jakby nie chroniła jej zasada „panmaskarady”, „persyflażu”, „buffonady”, która chroni innych bohaterów Schulza.

„Matka nie mogła dojść do ładu z toaletą. Świece dogasały w lichtarzu. Adela przepadała gdzieś w odległych pokojach lub na strychu, gdzie rozwieszała bieliznę. Nie można jej było się dowołać. Młody jeszcze, mętny i brudny ogień w piecu lizał zimne, błyszczące narośle sadzy w gardzieli komina. Świeca gasła, pokój pogrążał się w ciemności. Z głowami na obrusie stołu, wśród resztek śniadania zasypialiśmy na wpół ubrani. Leżąc twarzami na futrzanym brzuchu ciemności, odpływaliśmy na jego falistym oddechu w bezgwiezdną nicość. Budziło

¹⁴⁰ M. Kitowska-Łysiak, *Matka wychodzi z cienia*, s. 46.

¹⁴¹ Ibidem, s. 41.

nas głośne sprzątanie Adeli. Matka nie mogła uporać się z toaletą. Nim skończyła czesanie, subiekci wracali na obiad”¹⁴².

W tym mrocznym tle, w którym Schulzowska matka znów i znów rozczesuje włosy, realizuje się coś bardzo cichego, lecz stałego i niezwykle intensywnego. To gęsta zawiesina żałoby, z której formuje się barwny świat jego prozy i do której powraca jak do pulsującego snu. Jak opisać to ciemne źródło, w którym cicho egzystuje matka? Jedyne, co moglibyśmy jej dać, to owo „więcej istnienia”, o którym Vinciane Despret mówiła, że pozwala odzyskać realność zmarłym, tak jak i bytom literackim. „To «więcej» należy rozumieć jako dodatek biograficzny, przedłużenie obecności, lecz przede wszystkim jako inne istnienie”¹⁴³. Tego istnienia nie stwarzamy. Możemy się w nie wsłuchać i na nie odpowiedzieć. Despret twierdzi, że mamy taki obowiązek. I jeśli robimy to dostatecznie uważnie, czasem udaje się nam uchwycić „roz-błysk realności”, odnaleźć właściwy dla nich sposób bycia. „Można bowiem mówić o «realności» w odniesieniu do istnienia zmarłych. Pod warunkiem, że zgodzimy się co do porządku tej realności, jaką można im przyznać”¹⁴⁴. Co jednak, jeśli zmarli wcale nie wołają o „więcej”? Tego pytania Despret nie stawia. Jeśli zamiast prosić o „więcej”, przeciwnie – milczą, odsuwają się, proszą, by zostawić ich w spokoju?

Charakterystyczny gest odwrócenia twarzy, spuszczenia oczu. Ten gest matki udało się Schulzowi zachować zarówno w rysunkowych portretach, jak i w prozie: „matka odwraca twarz i patrzy na mnie przez chwilę z błagalnym uśmiechem”¹⁴⁵.

Czy nie tym właśnie jest jej błagalny uśmiech? Prośbą o mniej.

■

Od chwili, gdy zacząłem pisać ten tekst, minęło kilka miesięcy. Oddalałem się od niego parokrotnie i wracałem z przecuciem, że kolejna notatka może coś zmienić, bo odpowiednim sposobem bycia dla tego tematu jest właśnie mnożenie, rozpraszanie, otwieranie nowych sensów, a nie zamykanie tych rozpoczętych – i niedokończonych. Kiedyś jednak trzeba się zatrzymać. Dzisiaj odczuwam, że straciłem kontakt ze swoim pisaniem.

¹⁴² B. Schulz, *Manekiny*, s. 28.

¹⁴³ V, Despret, *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*, przeł. U. Kropiwicki, Kraków 2021, s. 14.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 16.

¹⁴⁵ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 269.

Jest koniec lutego. Rosjanie zrzucają bomby na ukraińskie miasta, a ja się zastanawiam, czy utwory literackie i zmarli istnieją w podobnych rejestrach rzeczywistości. Nie mogę dłużej pracować. Kompulsywnie słucham radia.

Wincenty śpi w drugim pokoju. Miał prawie rok od jego narodzin. Gdy budzi się w nocy, gwałtownie płacze. Myślę, że w momencie przebudzenia wie coś, co dopiero później stopniowo się w nas zaciera – noc, która go otacza, jest obca. I że czuje się wtedy bardzo samotny, opuszczony. Uspokaja się dopiero przy piersi Moniki. Czasem, w chwilach silnego zmęczenia, oglądam zdjęcia USG. Wyciągam je teraz. Twarz majacząca w biało-czarnych, pulsujących plamach. Migotanie ciała, które nie zna swoich granic. Matkocholia to tęsknota do stanu nienarodzonego, kiedy jeszcze można być wszystkim.

Mam przykre skojarzenie. Przypomina mi się jedno z utraconych opowiadań Schulza, które miał pisać przed 1941 rokiem pod okupacją Rosjan. Emil Górski próbował je streścić Jerzemu Ficowskiemu dwukrotnie. W 1976 roku ustnie: „Po latach trudno jest zreferować, o czym ono było, tym bardziej, że twórczość Schulza z zasady nie da się «opowiedzieć swoimi słowami». Była tam jakaś kobieta w ciąży, raczej może w ciąży urojonej, następowała jakaś realizacja tych urojeń, wokoło niej cały fraucymer, zatroskani ludzie snujący się koło niej, a ona śpiewała (swojemu nieurodzonemu?)”¹⁴⁶. I w 1981 roku w liście: „Była to opowieść o kobiecie w ciąży, raczej w urojonej ciąży... Miejscem akcji była scena operowa: kobieta śpiewała o swoim życiu i równocześnie tekst libretta operowego, splatając swój los z dziejami bohaterki operowej – czasem krzyk rodzącej matki mieszał się z kunsztowną koloraturą primadonny operowej”¹⁴⁷.

Ta nowela wydaje mi się dzisiaj autotematyczna, nawet autodeklaratywna. Urojona ciąża narzuca się jako metafora procesu twórczego Schulza. A może nie tylko metafora. Jego twórczość jest matkocholiczna nie tyle na poziomie świata przedstawionego, ile w intymnej relacji, jaką autor utrzymywał ze swoim dziełem. Jego pisanie było najdosłowniej biologicznie sprzężone z jego ciałem. Widać to dobrze na przykładzie losów *Mesjasza* – powstawaniu, a od 1936 roku zamieraniu powieści towarzyszyła depresja, ale i coraz częstsze niedyspozycje ciała. Gdy Schulz nie może pisać, jego wola życia słabnie, a jego ciało choruje, jakby zatr-

¹⁴⁶ Relacja ustna Emila Górskiego z 11 stycznia 1976 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

¹⁴⁷ Wspomnienie Emila Górskiego z listopada 1981 roku, w: *ibidem*. Zob. też: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i opracował Jerzy Ficowski, Kraków 1984, s. 70–71.

wane od środka nieurodzoną powieścią. Wielomiesięczny proces twórczy staje się psychiczną i fizyczną udręką¹⁴⁸. I nie kończy się rozwiązaniem.

Jeśli rodzenie jest aktem radykalnego otwarcia – „parcia egzystencjalnego”, jak nazywa je filozofka¹⁴⁹ – to chyba podobnie bywa z pisaniem. „Podtrzymywanie i potęgowanie istnienia przez poród daje się pojąć chyba tylko jako odrzucenie lub przynajmniej chwilowe uchYLENIE podejrzeń, że istnienie mogłoby być czystą negatywnością albo absurdem”¹⁵⁰. Są takie książki, które podtrzymują i potęgują istnienie. Należą do nich *Sklepy cynamonowe*. Napisanie ich było „demonstracją tryumfu istnienia”¹⁵¹, a starania Schulza, by je wydać, próbą egzystencjalnego otwarcia. Ale brama świata nie otworzyła się przed *Mesjaszem*. Lektura listów Schulza z drugiej połowy lat trzydziestych pokazuje raczej ruch odwrotny – powolnego zamykania się świata. I zamykania się przed światem, który z roku na rok stawał się czystą negatywnością.

Jeszcze jeden Schulzowski obraz nie daje mi spokoju. W urojonej ciąży jest także narrator *Unduli*. Pogrążony w sennych majaczeniach, skupia się na „monotonnych, jałowych dialogach z bólem”. I wreszcie z jego śniącego, cierpiącego ciała wydziela się jajo płodowe – „duży pęcherz rybi, nadęty bólem, z gorącymi żyłkami na błonie”. A w nim fantomowe dziecko, egzystujące na styku światów – „mały bezkształtny embrion, bez twarzy, oczu i ust”¹⁵². Narrator Schulza nie chce, by ktokolwiek je zobaczył. Ukrywa je przed światem pod pościelą. Jak coś wstydlivego albo najdroższego. Jakby myślał, że tylko tam będzie bezpieczne.

¹⁴⁸ Zob. J. Olejniczak, *Udręka tekstu – tekst udręki. Bruno Schulz – pisanie/czytanie*, w: idem, *Pryncypia i marginesy Schulza. Eseje*, Gdańsk 2019, s. 28.

¹⁴⁹ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 46.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 58–59.

¹⁵¹ Ibidem, s. 50.

¹⁵² M. Weron [B. Schulz], *Undula*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 7

Śmierć (3). Antyhasło do *Słownika schulzowskiego*

W opowiadaniach Schulza śmierć, rozumiana jako definitywne zaprzeczenie życia lub ostateczny rozpad sensu, właściwie nie istnieje.

Jest to odczytanie, które utrwaliło się w schulzologii głównie za sprawą Jerzego Ficowskiego. Badacz konsekwentnie przez lata, już w *Przypomnieniu Brunona Schulza* („Życie Literackie” 1956, nr 6), dostrzegał w twórczości Schulza przede wszystkim aspekty autoterapeutyczne, co najpełniej zostało sformułowane w *Regionach wielkiej herezji*: „Jego czas mityczny, posłuszny i uległy człowiekowi, będący niejako emanacją wzruszeń – był mu rekompensatą za profanowany czas powszedni, który nieubłaganie podporządkowuje sobie wszystko, niosąc zdarzenia i ludzi w strumieniu przemijania”¹. „Przed tym przerażeniem bronił się mitycznym czasem, ulegając lękowi w życiu, pokonywał go w twórczości, w której nie tylko dozwalał czasowi zatrzymać się bezkarnie, ale także statuował zgodne współlistnienie w nim dnia dzisiejszego z zamierchłością”².

Podobnie, choć nie tak radykalnie, podchodzi do tego problemu Jerzy Jarzębski w *Słowniku schulzowskim*. Śmierć – czytamy – jest tutaj włączona w uniwersalne cykle przemiany i jako konieczny, ale zarazem niedomknięty proces zostaje oswojona. Ponadto jej negatywny charakter łagodzony jest dzięki nieustannemu procesowi re-symbolizacji: „Wszystko to czyni z opowieści Schulza swoisty manifest niezniszczalności życia, które – po fizycznej śmierci jednostki – podtrzymywane jest w nieskończoność mocą pamięci i wyobraźni tych, co pozostali, utajają się w świecie przedmiotów, dotkniętych kiedyś ręką zmarłego i przechowujących w sobie wspomnienie tego zetknięcia”³.

Trudno byłoby podważyć te odczytania. Taka lektura zresztą – do pewnego stopnia – odnajduje uzasadnienie w autotematycznych tekstach samego Schulza, które – nawet jeśli uznamy je bardziej za intelektualne kreacje niż dogmatyczne manifesty – zawierają hylozoistyczną apoteozę materii. Słynne zdanie pada z ust Jakuba w pierwszej części *Traktatu o manekinach*: „Nie ma materii martwej – nauczał – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne

¹ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 39.

² Ibidem, s. 40.

³ J. Jarzębski, *Śmierć (2)*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 381.

formy życia”⁴. W liście do Witkacego Schulz tak opisuje *Sklepy cynamonowe*: „Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady”⁵. I dalej: „Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”⁶.

Jakby na potwierdzenie tego ostatniego Jerzy Jarzębski przywołuje konwencjonalne i teatralne, a w efekcie karykaturalne samobójstwo pana de V. z *Wiosny*: „Pan de V. stał z dymiącym pistoletem w dłoni, dziwnie sztywny i ukośnie wydłużony. Skrzywił się brzydko. Nagle zachwiał się i runął na twarz”⁷. Parodia towarzyszy też innej śmierci u Schulza – wuja Edwarda z *Komety*, który, zredukowany na skutek eksperymentu Jakuba do „zasady młotka Neefa”⁸ (a zarazem uwolniony z ograniczeń *principium individuationis*), „sam już nie żył, życie uszło zeń z tym terkoczącym paroksyzmem, obwód otworzył się, on sam zaś wstępował bez przeszkód na coraz wyższe stopnie nieśmiertelności”⁹.

Estetyka apofatyczna

Wydaje mi się jednak, że odczytania Jerzego Ficowskiego i Jerzego Jarzębskiego, choć są stałym punktem odniesienia dla tanatologicznej lektury Schulza, trzeba by rozwinąć. Niezależnie od aspektów autoterapeutycznych, które oczywiście są obecne w twórczości Schulza, można zapytać, czy śmierć definitywna w ogóle mogłaby się pojawić w jego nowelach – na przykład ze względu na fragmentaryczny i powtarzalny charakter tej prozy, która bardziej niż do linearnej, przyczynowo-skutkowej konsekwencji zdarzeń (a zatem również do końca) dąży do fenomenologicznego opisu nawracających obrazów, tematów, doświadczeń czy jakości.

⁴ B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 33–34. Wszystkie cytaty z prozy Schulza za tą edycją.

⁵ Idem, *Dziela zebrane*, t. 5: *Księga listów*, oprac. Jerzy Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 107.

⁶ Ibidem.

⁷ Idem, *Wiosna*, s. 208.

⁸ Idem, *Kometa*, s. 341.

⁹ Ibidem, s. 354.

Sfera tanatyczna będzie u Schulza – to moja hipoteza – raczej insynuowana niż reprezentowana. Sugerowana między innymi na poziomie leksyki, figur semantycznych czy aury fragmentu, a nie definiowana fabularnie. (Jak na przykład u Tadeusza Kantora. Analizując w 1975 roku *Umarłą klasę*, Konstanty Puzyna napisał, że „dwuznaczną rzeczywistość zawieszoną między życiem a śmiercią”¹⁰ Kantor zaczerpnął właśnie z Schulza¹¹). Zasada metamorfozy, o której czytamy w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza, pozwala chyba myśleć o bezustannym ruchu w obu kierunkach. I jeśli w opowiadaniach Schulza dochodzi do rozluźnienia granic ontologicznych, do płynnego przenikania się i przekraczania tego, co ludzkie i nie-ludzkie, organiczne i nieorganiczne, to również – a może przede wszystkim – tego, co żywe i martwe. Tanatologiczna lektura tych opowiadań powinna odsłaniać miejsca, w których manifestuje się sfera pograniczna, szukać tanatycznego widma, które nie ma formy trupa, lecz jest przecuciem „nieokreślonej bliskości w nas samych i wokół nas”¹² czegoś ostatecznie amorficznego. To coś – to nic. Brak formy, który porusza wyobraźnię dużo bardziej niż konwencjonalne przedstawienia śmierci.

Inspiracją do tego odczytania twórczości Schulza mogą być pomysły teoretyczne Michela Guiomara, przenoszące refleksję tanatologiczną na grunt estetyki. Guiomar parafrazuje „Temat Śmierci” za pomocą metafor negatywnych: „pustego obrazu”, „nieobecnego przedmiotu” lub „mrocznego tła”, które – jako „niewidzialne, choć rzeczywiste”, często nieuświadomione, lecz pierwotne obsesje sztuki – wyłaniają się z samego „centrum artystycznych działań”¹³. Zdaniem francuskiego literaturoznawcy i muzykologa, któremu bliskie były poglądy Schopenhauera na

¹⁰ K. Puzyna, *My, umarli*, w: idem, *Półmrok*, Warszawa 1982, s. 109.

¹¹ Sam autor powiada, że poszukiwanie fabularnego klucza w *Teatrze Śmierci* byłoby „nierozsądną pedanterią”. Zamiast tego dużą wagę przykładą do kategorii odczucia. „To tworzenie pozorów, niedbała prowizorka, tandencja, pobieżność, strzępy zdań, gasnące czynności, jakieś intencje tylko, ta cała mistyfikacja, jakby się grało naprawdę jakąś sztukę, ta «daremność» – jedynie one są w stanie sprawić, że danem nam będzie doznanie i odczucie Wielkiej Pustki i najdalszej granicy, Śmierci”¹¹ (T. Kantor, *Postacie „Umarłej klasy”*, „Dialog” 1977, nr 2, s. 119). Czy – lub na ile – można jednak zastosować ten opis do twórczości Schulza? Odpowiedź wymagałaby osobnego studium porównawczego. Takie próby podejmowano: N. Király, *Schulz i Kantor*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 132–141; L. Marinelli, *Kantor w cieniu Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 411–429.

¹² M. Guiomar, *Zasady estetyki śmierci*, przeł. T. Swoboda, w: *Wymiary śmierci*, oprac. S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 82.

¹³ *Ibidem*, s. 83.

poznawczy potencjał sztuki¹⁴, jedynie za pośrednictwem doświadczenia estetycznego możliwe jest niekiedy ulotne, irracjonalne i nieobiektywne wrażenie obecności śmierci: „Wszystko to dopiero rodzi się, by tak rzec, w hipnagogicznych, pozbawionych obrazu halucynacjach: Śmierć wyczytać można z twarzy i z portretu, z zamglonego i przyćmionego pejzażu; słyszymy ją w krzyku i w muzycznym akordzie, nie myśląc nawet o przywołaniu jej obrazu i nie mogąc jej sobie wyobrazić”¹⁵.

Chętnie przywołuję Guiomara, z całą świadomością pytań i wątpliwości, do jakich zapewne skłania to – niezupełnie przecież jasne – nastawienie badawcze. Moim zdaniem jednak proponowana przez niego apofatyczna „estetyka śmierci” pozwala na przekroczenie impasu milczenia, który nieuchronnie zagraża dyskursowi tanatologicznemu, a także na ominięcie, być może już dostatecznie opracowanej przez literaturoznawstwo, kategorii niewyraźności¹⁶. Nie będzie to chyba sprzeczne z metodą samego Schulza, który odpowiadając w 1939 roku na ankietę „Wiadomości Literackich”, tak charakteryzował swoje pisarstwo: „Paradoks, napięcie między [...] niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania «wszystkiego» – jest najsilniejszą podniętą twórczą”¹⁷.

Ostatnie ucieczki Jakuba

Istnienie graniczne i słabe, zagrożone nicością i niejednokrotnie osuwające się w niebyt dotyczy w prozie Schulza przede wszystkim Jakuba. Opowiadaniem, które bezpośrednio podejmuje temat jego śmierci, jest *Sanatorium pod Klepsydrą*. Fabuła utworu nawiązuje zapewne do żałobnego mitu o Orfeuszu i Eurydyce – Józef udaje się w daleką podróż do prywatnego Hadesu, by odwiedzić dawno zmarłego ojca, który jednak – nieświadomy swojego stanu – w uzdrowisku

¹⁴ Guiomara z Schopenhauerem łączy także szczególne nobilitowanie śmierci jako czynnika stymulującego ludzką potrzebę ekspresji – u pierwszego na polu sztuki, u drugiego: „Śmierć jest właściwym geniuszem inspirującym filozofię lub jej drogowskazem [...]” (A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. II, Warszawa 2009, s. 652).

¹⁵ M. Guiomar, op. cit., s. 82.

¹⁶ W polskiej humanistyce problematyka „niewyraźności” była podejmowana na początku XXI wieku przede wszystkim przez Ryszarda Nycza: „Wyrażanie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001. Paradoksy reprezentacji, także w odniesieniu do śmierci, były dominantą numeru 5 „Tekstów Drugich” w 2004 roku. Osobno na ten temat pisał Stanisław Rosiek w szkicu *Literatura i nieobecność śmierci*, w: idem, *[nienapisane]*, Gdańsk 2008.

¹⁷ B. Schulz, *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich. Ankieta „Wiadomości Literackich”*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, oprac. W. Bolecki, P. Sitkiewicz, M. Wójcik, Gdańsk 2017, s. 140.

zdaje się nadal istnieć za sprawą „czasu reaktywowanego”. Doktor Gotard, demoniczny kierownik hotelu, tak objaśnia ten proces leczenia: „Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła”¹⁸. Ale na pytanie Józefa, czy ojciec jest żywy, czy martwy, nie udziela odpowiedzi: „To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję”¹⁹. Cieniem śmierci jest między innymi niepoohamowana i zaraźliwa senność, od której nie sposób się w sanatorium uwolnić („Dajemy naszym pacjentom długo się wysypiać – nie bez ironii powiada Gotard – oszczędzamy ich energię życiową”²⁰).

Jerzy Ficowski konsekwentnie dostrzega w *Sanatorium* ruch ocalający: „I tu z pomocą przychodzi sen, który nie respektuje chronologii, nie liczy się z czasem, wymiguje mu się, wymyka w pozaczasową strefę”²¹. Wydaje się jednak, że Hypnos – brat Tanatosa – ma w opowiadaniu złowrogą twarz. Z jego pomocą Schulz stopniowo wprowadza do noweli aurę koszmaru, która przypomina jakby ponure i majaczkliwe Kubinowskie Państwo Snu²². Narracja podsuwa zresztą kolejne, często ironicznie przełamane symbole śmierci. Już zdezelowany pociąg, który dowiózł Józefa na miejsce – niewątpliwie Schulzowska figura przekroczenia²³ – „powoli stawał, bez sapania, bez stukotu, jak gdyby życie powoli zeń uchodziło wraz z ostatnim tchnieniem pary”²⁴. Józef Olejniczak zauważa, że całe opowiadanie od początku zanurzone jest w czerni, szarości, ewentualnie w głębokim odcieniu zieleni, a „im bliżej końca [...], tym kolorystyka będzie ciemnieć”²⁵. W sanatorium wiecznie zapada zmierzch. Panuje „zdrętwienie zrezygnowane i ostateczne, nie potrzebujące już pociechy barw”²⁶. Okno restauracji otwiera się na krajobraz, który

¹⁸ Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 254.

¹⁹ Ibidem, s. 253.

²⁰ Ibidem, s. 254.

²¹ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 43.

²² Na temat powinowactwa wyobraźni Schulza i Kubina pisał Krzysztof Lipowski, *Demiurg jest dwoistością. Alfred Kubin i Bruno Schulz – próba porównania*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2, s. 35–50.

²³ Podobnie jak srebrna moneta – obol? – którą Józef zostawia w kawiarni.

²⁴ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 250.

²⁵ J. Olejniczak, *Bruno Schulz*, w: idem, *Powroty w śmierć*, Katowice 2009, s. 63. Jeszcze inaczej interpretuje barwy tego opowiadania Paweł Sitkiewicz (*Gabinet doktora Gotarda. Schulz i niemiecki ekspresjonizm*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 5–19), który w skłonności Schulza do operowania czarno-białym kontrastem rozpoznaje nawiązanie do scenografii ekspresjonistycznych filmów niemieckich. Wydaje mi się, że oba te odczytania, „symbolistyczne” i „gatunkowe”, wzajemnie się uzupełniają.

²⁶ B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 251.

„w obramieniu framugi stał [...] jak żałobne memento”²⁷. Mowa też o „czarnej wegetacji” roślin, o dniu widzianym „przez kir żałobny”, o „głuchej pustyni snu”, o latarniach, które tlą się „ciemnym, niebieskawym płomykiem, jak żałobne asfodele” oraz o „czarnej paproci”, która zdobi mieszkania i lokale publiczne: „Jest to niemal żałobny symbol, funebryczny herb tego miasta”²⁸.

Znamienne, że w przestrzeni *Sanatorium* „chroniczny zmrok na ulicach nie pozwala nawet dokładnie rozróżnić twarzy”²⁹, są one „zamazane zmierzchem”. Ciemność „wciska się pod powieki”, podczas gdy jedyne lustro w opowiadaniu pozostaje zamglone. (Figura utraty twarzy, zaciemnienia, zatarcia oblicza – motyw silnie tanatyczny – należy do stałego repertuaru wyobraźni Schulza. Powraca na przykład w *Nocy wielkiego sezonu*, gdzie twarze przechodniów, zarażone „trądem zmierzchu”, odpadają jak gipsowe maski. Jest obecny w portretach i autoportretach). Korytarze hotelu są zagracone, zimne i ciche, a na pejzaż akustyczny tego miejsca składają się „głuche akordy” i „pasaże stłumionych tonów”³⁰. Jest to kraina zmysłowego nienasycenia, które objawia się uczuciem głodu i jałowego pożądanego, i niemożności – nic tak naprawdę nie dochodzi tu do skutku, każde działanie pozbawione jest celu i jakby pozorowane, przypomina mechaniczny odruch pamięci. Jakub imituje niby prowadzenie sklepu, ale magazyn ciągle ma braki, które nigdy nie będą uzupełnione. Innego dnia zresztą ojciec nic nie pamięta o sklepie, biesiaduje w restauracji albo przeciwnie – znowu leży ciężko chory, umierający w sanatorium. „I tak jakoś się żyje. – Zrobiło mi się przykro. Wstydziłem się zmieszania ojca, który spostrzegł, że użył niewłaściwego wyrazu”³¹.

To wszystko, razem z nielinearną, achronologiczną narracją, sprawia, że w noweli dominuje klaustrofobiczna atmosfera uwięzienia, matni, niebezpieczeństwa, co dobitnie zostało pokazane w filmie Wojciecha Jerzego Hasa, na przykład w scenie, gdy Józef po raz pierwszy próbuje dostać się do hotelu – drzwi zamurowane są nagrobkami. W *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* braci Quay, z którego kilka fotosów miałem możliwość obejrzeć dzięki życzliwości artystów, aura tanatycznego snu jest jeszcze bardziej plastyczna. Już początkowy pociąg, którym podróżuje Józef, zamiast pasażerów przewozi same trumny. Quayowie też – w sobie właściwy genialny sposób – materializują opisany przez Schulza świat „chronicznego zmierzchu”

²⁷ Ibidem, s. 252.

²⁸ Ibidem, s. 266.

²⁹ Ibidem, s. 264.

³⁰ Ibidem, s. 257–258.

³¹ Ibidem, s. 256.



Józef u łoża ojca II – ilustracja drukowana w „Wiadomościach Literackich” 1935, nr 16. Rysunek zaginiony.

Józef u łoża ojca III – ilustracja drukowana w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1937. Rysunek zaginiony.

w kadrach tak ciemnych, że istotnie – jak w noweli – z trudem rozpoznajemy twarze i sylwetki bohaterów i przedmiotów.

Podobnie jak w micie o Orfeuszu, zejście do krainy śmierci kończy się u Schulza porażką bohatera³². Tytułowe sanatorium okazuje się labiryntem, z którego nie ma ucieczki. Wchodząc do niego, Józef wpada w pułapkę żałoby, melancholicznego rozpamiętywania straty – i ostatecznie sam osuwa się na margines istnienia jako konduktor czarnego pociągu, kursującego gdzieś na „bocznej, zapomnianej linii” czasu³³.

Elementy żałobne, choć nie tak wyraziste, są jednak obecne również w *Skleпах cynamonowych*, a temat odchodzenia Jakuba jest tłem przynajmniej niektórych nowel tego zbioru – na przykład *Nawiedzenia*, *Manekinów* czy *Karakonów*. Widać to przede wszystkim w opisach przestrzeni, która u Schulza „opłakuje”, inaczej niż domownicy, kolejne kapitulacje ojca na rzecz nicości. Pod wpływem choroby Jakuba całe miasto „popadało coraz bardziej w chroniczną szarość zmierzchu, porastało na krawędziach liszajem cienia”³⁴. Co prawda Józef wspomina, nie bez poczucia winy: „Zapomnieliśmy o nim”, ale po wycofaniu się Jakuba „do pustego pokoju na końcu sieni” dom nie zapomina, lecz pogrąża się w letargu żałoby – tapety „zamknęły się znowu w sobie, zgęstniały, płacząc się w monotonii gorzkich monologów”, a lampy „poczerniały i zwiędły jak stare osty i bodiaki”³⁵. „Wisiały teraz osowiałe i zgryźliwe, dzwoniąc cicho kryształkami szkiełek, gdy ktoś przeprawiał się omackiem przez szary zmierzch pokoju”³⁶. W opowiadaniu *Karakony*, gdzie pojawia się mocna sugestia śmierci Jakuba („Ojca już wówczas nie było”; „Miałem ukryty żal do matki za łatwość, z jaką przeszła do porządku dziennego nad stratą ojca”³⁷), nastają „długie tygodnie depresji, ciężkie tygodnie bez niedziel

³² Zob. też W. Owczarski, *Orfeusz w Sanatorium*, w: idem, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 241–267.

³³ Przy okazji warto może przytoczyć autointerpretację Schulza na temat *Sanatorium pod Klepsydrą* – oczywiście z zastrzeżeniem, że nie powinna być zobowiązująca – którą w liście do Jerzego Ficowskiego z 30 lipca 1965 roku parafrazuje Aleksy Kuszczak, nauczyciel drohobyckiego gimnazjum: „Na moje pytanie, czy «syn» powrócił do normalnego życia ostatecznie, powiedział że właśnie w tym rzecz, że dał się ponieść marzeniom o możliwości odratowania Ojca i posunął się aż poza granice ustalone rzeczywistością – więc nie mógł już wrócić”. List znajduje się w archiwum Jerzego Ficowskiego. We fragmentach opublikowany został w: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 62–64. W całości – w antologii *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia, relacje*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2022 (w druku).

³⁴ B. Schulz, *Nawiedzenie*, s. 13.

³⁵ Idem, *Manekiny*, s. 26–27.

³⁶ Ibidem, s. 27.

³⁷ Idem, *Karakony*, s. 81.

i świąt, przy zamkniętym niebie i w zubożałym krajobrazie”³⁸. Intrygujący jest także fragment noweli, która kończy tom *Sanatorium pod Klepsydrą* – ojciec, który wtedy wprowadzie „umarł był już definitywnie”, kondensuje się jeszcze w tapetach swojego pokoju i w zapachu noszonego przez siebie futrzanego płaszcza.

Kolejne przemiany oczywiście ocalają Jakuba przed ostateczną śmiercią. Ale choć ucieczka ta niepozbawiona jest pewnego dowcipu, to jednak formy, które obiera ojciec – zakurzonego kondora, karalucha czy dziwnego raka lub kraba, formy „coraz bardziej zredukowane, za każdym razem żałośniejsze” – wprowadzają do prozy Schulza przecucie odraczanego, lecz wciąż nadciągającego braku („Rozdrabniając tak śmierć swą na raty, oswajał nas ojciec z faktem swego odejścia”³⁹), które stale koresponduje z witalizmem tego świata. Groteskowe istnienie Jakuba, „wiecznie na peryferii życia, w półrealnych regionach, na krawędziach rzeczywistości”⁴⁰, mimo wszystko obarczone jest widmem klęski, bo przecież: „To, co jeszcze z niego pozostało, to trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw – mogły zniknąć pewnego dnia tak samo niezauważone, jak szara kupka śmieci, gromadząca się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik”⁴¹.

Elegijna bufonada (na Progu Zaświatów)

Do sfery tanatycznej u Schulza nawiązują także fragmenty elegijne, które spowija aura szczególnego upojenia „wieczorną mieszaniną smutku i spokoju”⁴², a śmierć „nie objawia się nam z otwartą brutalnością, lecz widzimy ją poprzez miękką, barwną mgłę sentymentu”⁴³. Wydaje się, że autor *Sanatorium* niekiedy korzysta z toposów gatunkowych elegii, choć (podobnie jak na przykład Bolesław Leśmian⁴⁴) robi to w sposób swobodny. Sama elegia jest uznawana za

³⁸ Ibidem.

³⁹ Idem, *Ostatnia ucieczka ojca*, s. 313.

⁴⁰ Idem, *Karakony*, s. 81.

⁴¹ Idem, *Nawiedzenie*, s. 20.

⁴² E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*, przeł. A. Morawińska, w: idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 327.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Jeden rozdział swojego studium *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana* (Warszawa 1981) Michał Głowiński poświęca właśnie „elegiom autobiograficznym” autora *Napój cienistego*. Odwołując się do rozpoznań teoretycznych Edwarda Balcerzana, pisze o gatunku elegii jako o „wartości utajonej”, a świadomość genologiczną Leśmiana określa jako „postromantyczną”, czyli taką, która dąży do indywidualistycznego przedfiniowania zastanych wzorców, lub już „awangardową”, która próbuje w ogóle je unieważnić. Także Schulza,

gatunek nieostry, „utajony”, a przynajmniej od początku XX wieku definiowany za pomocą cech pozaformalnych, które bynajmniej nie ograniczają się do liryki. Obecnie często mówi się o „elegijności” tekstu, o „elegijnym tonie” lub „uczuciu elegijnym”, a nawet – o „świadomości elegijnej” twórcy⁴⁵. Ten modus postrzegania świata i siebie, charakterystyczny dla wyobraźni romantyków, zorganizowany jest wokół kategorii czasu, doświadczanego przede wszystkim jako ubywanie („Zegar! Bóstwo złowróźbne, okropne, szydercze”⁴⁶ – napisze Baudelaire), oraz podmiotu, który rozpoznając już w „tu i teraz” zapowiedź straty, „poszukuje własnego istnienia w czasie przeszłym”. Stąd swoiste wrażenie podmiotu elegijnego, że jest zawsze „gdzie indziej”, że „nie ma go w czasie, z którego przemawia”⁴⁷, a w efekcie przesunięcie ciężaru narracji na sam akt wspomnienia. W opowiadaniach Schulza elegijne zatarcie granic przeszłości i terażniejszości pojawia się na przykład w *Jesieni*.

Bohater noweli przypomina sobie schyłek pewnego lata. Ten ostatni dzień sezonu okazuje się jednocześnie końcem całej epoki. Na godzinę przed odjazdem z letniska narrator odwiedza park miejski, by tam, pod pomnikiem Mickiewicza, odegrać teatralną, ale jakże nostalgiczną inwokację: „Żegnam cię, Poro! Byłaś bardzo piękna i bogata. Żadne inne lato nie może się porównać z Tobą. Dziś to uznaję, choć nieraz byłem bardzo nieszczęśliwy i smutny z Twego powodu. Zostawiam Ci na pamiątkę wszystkie moje przygody rozsiane po parku, po ulicach, po ogrodach. Nie mogę ze sobą zabrać moich piętnastu lat, one już tu na zawsze zostaną. Prócz tego na werandzie willi, w której mieszkałem, włożyłem między dwiema belkami rysunek, który zrobiłem Ci na pamiątkę”. I dalej: „Ty teraz schodzisz między cienie. Razem z Tobą zejdziesz całe to miasto will i ogrodów do krainy cieniów. Nie macie potomstwa. Ty i to miasto umieracie, ostatnie z rodu”⁴⁸. Idylliczna „Pora”, którą z takim rozczuleniem żegna Józef, niegdyś kusząca rozbuchaniem metafor i figur poetyckich, nagle okazuje się naiwną iluzją „pięknych klasycznych gestów, łacińskiej frazeologii, południowych teatralnych zaokrągleń”⁴⁹. Już wkrótce

który był, wedle słów Juliana Przybosa, „poetą mowy niewiązanej”, należałoby zapewne umieścić gdzieś między tymi dwiema tendencjami.

⁴⁵ I. Adamczewska, *Elegia*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 252–253; A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

⁴⁶ C. Baudelaire, *Zegar*, przeł. A. Międzyrzecki, w: idem, *Kwiaty zła*, red. M. Leśniewska i J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 219.

⁴⁷ P. Śniedziewski, *Elegijna świadomość romantyków*, Gdańsk 2015, s. 176–177.

⁴⁸ B. Schulz, *Jesień*, s. 320–321.

⁴⁹ Ibidem, s. 321.

zastąpi ją dojrzała i skończona jesień, która przeciwnie – tęskni „do materialności, do istotności, do granic”⁵⁰.

Jest to Schulzowska adaptacja toposu *Et in Arcadia ego*, choć w monologu Józefa pobrzmiewa zapewne łagodna zaduma nad przemijaniem, tłumaczona przez Erwina Panofsky’ego jako elegijne westchnienie podmiotu: „Ja też byłem w Arkadii”, a nie moralizatorskie ostrzeżenie śmierci: „Ja panuję nawet w Arkadii”⁵¹. Sentymentalno-parodystyczny charakter tego fragmentu kontrastuje jednak z niepokojącą ucieczką letników. Pospieszna ewakuacja z hotelu, „nieporządek w otwartym, zgwałconym pokoju”, a potem jazda nocą ulicami zamarłego miasta, wobec ślepych witryn nieczynnych sklepów, które „ukazywały beznadziejne opuszczenie, głębokie sieroctwo rzeczy pozostawionych samych sobie, rzeczy zapomnianych przez ludzi”. Wszystko to – mówi narrator – robiło wrażenie „smutnej, zapóźnionej paniki, jakiejś tragicznej i spłoszonej katastrofy”⁵². Na końcu zwiastunem katastrofy jest ciemna przestrzeń rodzinnego domu, oświetlona jedynie chwiejnym płomieniem świecy (klasyczna alegoria *vanitas*). Na wygnąńców z Arkadii czekają w środku spleśniałe od „zgrzytot i goryczy wielu chorych pokoleń” tapety (lecz inne niż tapety z *Traktatu o manekinach*) i meble, które, niby martwa natura wani-tatywna, zapowiadają: „Nie uciekniecie od nas [...] w końcu musicie powrócić w krąg naszej magii, bo podzieliłyśmy już z góry między siebie wszystkie wasze ruchy i gesty, wstania i siadania i wszystkie wasze przyszłe dni i noce”⁵³.

Inny przewodni topos elegii – przedstawienie zmierzchu – jest tematem kilku rozdziałów *Wiosny*. Funeralną nastrojowość fragmentu XVI Schulz buduje za pomocą wrażeń sensualnych, przede wszystkim zapachu czeremchy, który przez narratora zostaje nazwany dosłownie zapachem śmierci: „Ledwo wyczuwalny powiew przepływa przez wierzchołki drzew, z których osypuje się dreszczem suchy nalot czeremchy – niewysłowiony i gorzki. Przesypuje się wysoko pod zmierzchającym niebem i spływa bezgranicznym westchnieniem śmierci ten gorzki aromat, w który pierwsze gwiazdy ronią swe łzy, jak kwiatki bzu uszczknięte z tej nocy bladej i liliowej”⁵⁴. Woń tego krzewu pojawia się jednak już w rozdziale XII, gdzie „z pobliskich ogrodów [...] nadpływa w skupionych ładunkach i rozładowuje się bezbrinnie w niewymownych rozprzestrzeniach”⁵⁵. Także w rozdziałach XVII i XVIII czytamy, że „wielki i smutny

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ E. Panfosky, op. cit., s. 332–333.

⁵² B. Schulz, *Jesień*, s. 323.

⁵³ Ibidem, s. 324.

⁵⁴ Idem, *Wiosna*, s. 155.

⁵⁵ Ibidem, s. 150.

mechanizm wiosny” ma na swoje usprawiedliwienie „tylko bezdenną woń czeremchy, płynącą jednym, wiecznym, nieskończonym tokiem”⁵⁶ oraz że późną nocą „z wszystkich flakonów i naczyń pachnie gorzko czeremcha nad chłodną pościelą białego łóżka”⁵⁷. Aromat ten określany jest więc u Schulza jako gorzki, intensywny, narkotyczny, nieograniczony czasoprzestrzennie i niewysłowiony. Spotęgowany aż do przesady, jak żałobna aura zmierzchu. Będzie to gorycz śmierci, ale gorycz – niezgłębiona, melancholia – niepojęta, tkliwość – nie do opisanania.

Funeralne wątki *Wiosny* – jeśli szukać dla nich fabularnego uzasadnienia – można chyba odczytywać w kontekście słynnego epizodu zejścia do Podziemia, z którego przecież dowiadujemy się, że cała wiosenna epifania istnieje dzięki powtórzeniom i ma charakter wampirycznego zmartwychwstania. Otóż u podszewki rzeczy, w kolumbariach, budzą się od dawna już umarłe, a teraz głodne życia historie: „O jakże ciągnie te widma do jej młodej, zielonej krwi, do jej roślinnej niewiedzy, wszystkie te fantomy, te larwy, te farfarele”⁵⁸. Dlatego zapewne u Schulza kochankowie, w których po zmroku „wstępuje jakaś dziwna siła i natchnienie”, spacerując po parku, zachodzą bezwiednie „w inny jakiś, ciemniejszy szum drzew, płynący żałobnym kirem”, by dopiero „nad sadzawką, która od wieków zarasta czarnym szlamem”, odnaleźć się na nowo w „kostiumach odległych wieków” i szlochać „bez końca nad muślinem jakiegoś trenu”, aż docierają „do jakichś szczytów i granic, poza którymi już tylko śmierć jest i zdrętwienie nienazwanej rozkoszy”⁵⁹.

To właśnie przytrafia się Józefowi i Biance, którzy w rozdziale XXVII wkraczają, ścieżkami wyobraźni, do królestwa Tanatosa. Jest tam, na progu ogrodów, pusta polana i opuszczona sadzawka, nad którą siedzi „czarna smukła postać cała zakwefiona”, zmarła matka Bianki, a obok biała marmurowa statua bez oczu i jej kochanek, czerwony wampir, które według Pawła Dybla są freudowskimi symbolami kastracji⁶⁰, choć przecież równie dobrze – lub zarazem – stanowią ironiczne, bo przesadnie wzorcowe, odniesienie do romantycznego repertuaru personifikowania śmierci. Na końcu tego rozdziału, tak jak we fragmencie XVI, mowa o upojeniu śmiercią i miłością, które dla kochanków są nierozzerwalnie zespolone: „Potem powie mi rzeczy najśodsze, najcichsze i najsmutniejsze. Nie będzie już żadnej pociechy. Zmierzch będzie zapadał...”⁶¹.

⁵⁶ Ibidem, s. 161.

⁵⁷ Ibidem, s. 163.

⁵⁸ Ibidem, s. 161.

⁵⁹ Ibidem, s. 155–156.

⁶⁰ P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 444.

⁶¹ B. Schulz, *Wiosna*, s. 174.

Trudno odgadnąć znaczenie tych fragmentów *Wiosny*. Być może istotna jest tu sama gra konwencjami, „wewnętrzna i konieczna logika obrazów”, a nie racjonalizacja fabuły noweli – działanie jakby z ducha postmodernistyczne, jak powiemy dzisiaj, albo „sofistyczne”, jak w roku 1937 określał Schulza Artur Sandauer (dla młodego krytyka było to wielkim atutem)⁶². We fragmencie XXIX Józef opisuje szklane kule ogrodowe z panoramami miasta, które uwodzą go kiczowatą urodą bibelotów. Niewykluczone, że sceny zmierzchu są takimi właśnie miniaturami, kapsułami estetycznymi, w których Schulz układa kanoniczne, teatralne triumfy śmierci lub scenografie do sentymentalnych przedstawień z rodzaju *res funebres – res amores* („Nie zdarzyło mi się przechadzać w świetle księżyca, abym nie pomyślała o mych zmarłych, by nie naszły mnie myśli o śmierci, o przyszłości – mówi Lotta do Wertera podczas jednego z ich ostatnich spotkań w ogrodzie”⁶³). Kilka razy tekst odsłania takie autodemaskacje. W rozdziale XVI czytamy na przykład: „Ale już w tych barwach jest jakiś lazur zbyt głęboki, jakaś piękność zbyt jaskrawa i już podejrzana”⁶⁴.

Nie ulega jednak wątpliwości, że *Wiosna* stanowi przy tym, obok *Sanatorium pod Klepsydrą*, najmocniej tanatyczne opowiadanie Schulza. Niepokojący jest status ontologiczny figur z pannotikum, które „tyle lat po swojej śmierci”, „z wypiekami ich ostatnich chorób” tylko dzięki nawykowi reprezentują jeszcze swoją egzystencję „w tym woskowym zmartwychwstaniu”⁶⁵. Do sfery śmierci odnosi się również słownictwo i metaforyka *Wiosny*. Spojrzenie Bianki, kiedy patrzy na automat księcia Maksymiliana, jest „smutne aż do śmierci”, „śmiertelnie smutne” i pełne „głębokiej żałoby”⁶⁶, a deszczowy wieczór, który w tej scenie przechodzi w noc, ciągnie ku „późnym i chłodnym zaświatom”⁶⁷. Do willi Bianki, która sama w sobie jest przestrzenią przekroczenia, gdzie pod niebem jakiejś „obcej strefy” panuje „inny klimat”, powietrze napływa przez okno „jak do pokoju, w którym leży ktoś nieuleczalnie chory”⁶⁸.

⁶² A. Sandauer, *Bruno Schulz – poeta-sofista*, „Chwila” 1937, nr 6561, s. 10. W innym tekście z tego roku Sandauer pisze, że sceny zmierzchu z *Wiosny* są „mitologią secesyjności” (idem, *Bruno Schulz i romantycy*, „Chwila” 1937, nr 6575, s. 9).

⁶³ J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1971, s. 77–78.

⁶⁴ B. Schulz, *Wiosna*, s. 154.

⁶⁵ Ibidem, s. 185.

⁶⁶ Ibidem, s. 184.

⁶⁷ Ibidem, s. 186.

⁶⁸ Ibidem, s. 193.



Gabinet figur woskowych, 1938, tusz, 16,2×19,8 cm. Na dole odręczna dedykacja: „Dziuni Schmerowej z serdecznymi życzeniami 3.V.1938”. Rysunek zaginiony.

Gabinet figur woskowych – ilustracja do opowiadania *Wiosna*.
Druk w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1937.



Gabinet figur woskowych – szkic ilustracji do opowiadania Wiosna, przed 1936, ołówek, 15,5×20 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

Spojrzenia Bianki – „smutne aż do śmierci”, „śmiertelnie smutne”, „oczyrna pełnymi głębokiej żałoby”.

Niewykluczone, że te dziwne, wizjonerskie fragmenty *Wiosny* krążą wokół czegoś, co Guiomar nazywa „Progiem Zaświatów”. „Próg ten – czytamy – rozumieć można zarówno w sensie czasowym, jako końcową agonię, ale i w sensie psychologicznym, jako skłonność twórcy wkraczającego na ten Próg w swoim dziele i zamierzającego przejść do Zaświatów, czy to poprzez rzeczywisty opis agonii i namacalnej Śmierci, czy to poprzez uczynienie z Progu symbolu czyisto ideowej transgresji”⁶⁹. Te dynamiczne fantazmaty „nie dają jeszcze obrazu Śmierci, lecz są pośrednikami, granicznymi halucynacjami. Próg jest tu zarazem Progiem świadomości, otwierającej się na wyobrażone Zaświaty, i Progiem przedstawiania. W tych tworzących się dopiero halucynacjach – rzecz by można: sprowadzających sen [...] – Śmierć nie pojawia się we własnej postaci, lecz jako coś, co można by nazwać skryształizowanymi oznakami jej życiowych przejawów, dotąd niewidocznymi”⁷⁰.

Marzenie tanatyczne – połączone znowu z elegijną, wiedeńską scenografią zmierzchu – powraca u Schulza jeszcze w *Ojczyźnie*. Bohater opowiadania, ceniony skrzypek i sukcesor dyrygenta filharmonii, tak fantazjuje o śmierci własnej: „W ostatnich kilku płytkich i słodkich westchnieniach pierś moja napęla się po brzegi szczęściem. Przystaję oddychać. Wiem: tak jak życie całe – przyjmie mnie kiedyś śmierć w otwarte ramiona, pożywna i syta. Będę leżał do dna 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”⁷¹. Ten fantazmat śmierci u szczytu biografii, śmierci, która wcale nie unieważnia istnienia, lecz je dopełnia, jest być może hołdem Schulza dla Rilkego.

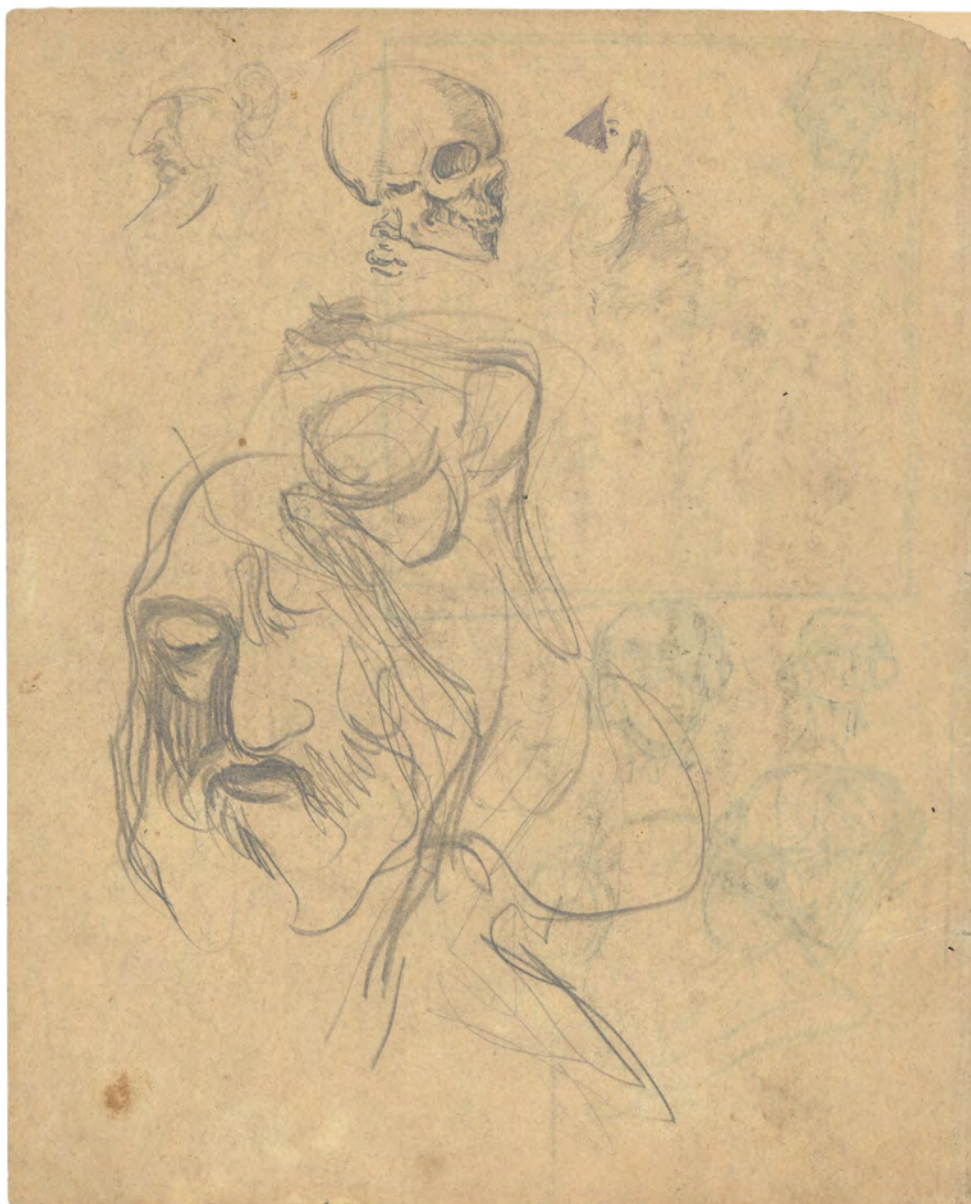
Twórca *Elegii duinejskich* niejednokrotnie sięga po poetyckie wyobrażenie śmierci jako pestki, która dojrzewa w człowieku jak w owocu. Mówią o niej słowa na przykład tego wiersza-mo-dlitwy, pochodzącego z opublikowanej w 1905 roku *Księgi godzin*: „Każdemu daj śmierć jego własną, Panie. / Daj umieranie, co wynika z życia, / gdzie miał swą miłość, cel i budowanie. / Myśmy łupina tylko i listowie. / A wielka śmierć, którą każdy ma w sobie, / to jest ów owoc, o który zabiega / wszelki byt”⁷². Czytana naprzemiennie z wierszem Rilkego, melancholijna,

⁶⁹ M. Guiomar, op. cit., s. 87.

⁷⁰ Ibidem, s. 88.

⁷¹ B. Schulz, *Ojczyzna*, s. 360.

⁷² R. M. Rilke, *[Każdemu daj śmierć jego własną, Panie...]*, w: idem, *Poezje*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 31.



Szkicownik młodzieńczy – karta 15, 21×17 cm, 1907–1908.
W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie.

ale chyba też gorzko-ironiczna nowela Schulza, opublikowana w roku 1938, brzmi jak łabędzi śpiew na progu zaświatów, które jednak okazały się bezsensowną apokalipsą.

Sześć kościotrupów i dwie dekapitacje

Irena Kejlin-Mitelman, która poznała Schulza w sierpniu 1922 roku jako dwunastoletnia dziewczynka, podczas pobytu w sanatorium Bad-Kudowa, zapamiętała, że w trakcie całego miesiąca Schulz wziął udział tylko w jednej wycieczce – do Schädelpapelle. Potem – wspomina Mitelman w liście do Jerzego Ficowskiego z roku 1980 – „przez parę dni szkicował z pamięci fantasmagorie czaszek i piszczeli. Mama była zagniewana i powtarzała, że to, że Niemcy kochają szkielety (słowa, które 10 lat później słyszałam od Noakowskiego) nie powinno wprowadzać jego, Brunona, w trans niesamowitości”⁷³. Rysunki te, które być może odsłaniały jakiś nieznaną lub niedoceniony obszar wyobraźni drohobyckiego artysty, niestety zaginęły. W zachowanych pracach plastycznych Schulza – a przynajmniej w tych, które jak dotąd zostały ujawnione – figuratywne wizerunki śmierci są natomiast nieliczne i siłą rzeczy zdominowane przez mnogie obrazy o erotyczno-masochistycznej treści.

Czaszka ludzka, ukazana z profilu, znajduje się na rewersie piętnastej karty szkicownika młodzieńczego. Nie wiadomo jednak, czy rysunek w jakikolwiek sposób odnosi się do narracji o śmierci. Cały ten zeszyt bowiem, powstały około roku 1907–1908, składa się z „przemieszanych prac o bardzo różnorodnym charakterze”. Obok siebie, nierzadko na tej samej karcie, odnaleźć tu można na przykład „próby portretowe i karykatury nieznanymi osobami (kobiet i mężczyzn), zamysł okładki oraz szkice ilustracji do bajek”⁷⁴, a nawet projekt afiszu reklamującego szkolną wystawę (która miała trwać od 12 do 15 lipca 1907 roku). I choć niektóre rysunki – zdaniem Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak – posiadają pewien aspekt alegoryczno-symboliczny, to razem nie tworzą zbioru znaczącego. Czaszka ma średnicę około trzech centymetrów. Po prawej stronie widać fragment dłoni z uniesionym kciukiem, po lewej – szkic baśniowej twarzy o ostrych rysach i spiczastej brodzie. Najwięcej miejsca na karcie zajmuje druga twarz, naszkicowana tylko do połowy, z przymkniętą powieką, gęstą brodą i długimi wąsami, którą Schulz rysował w centrum karty. W takim zestawieniu niewielka czaszka wydaje się raczej przypadkowa. Było to zapewne ćwiczenie warsztatowe nastoletniego artysty.

⁷³ B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, s. 47.

⁷⁴ M. Kitowska-Łysiak, *Szkicownik młodzieńczy*, w: *Słownik schulzowski*, s. 372; eadem, *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2, s. 63–78.

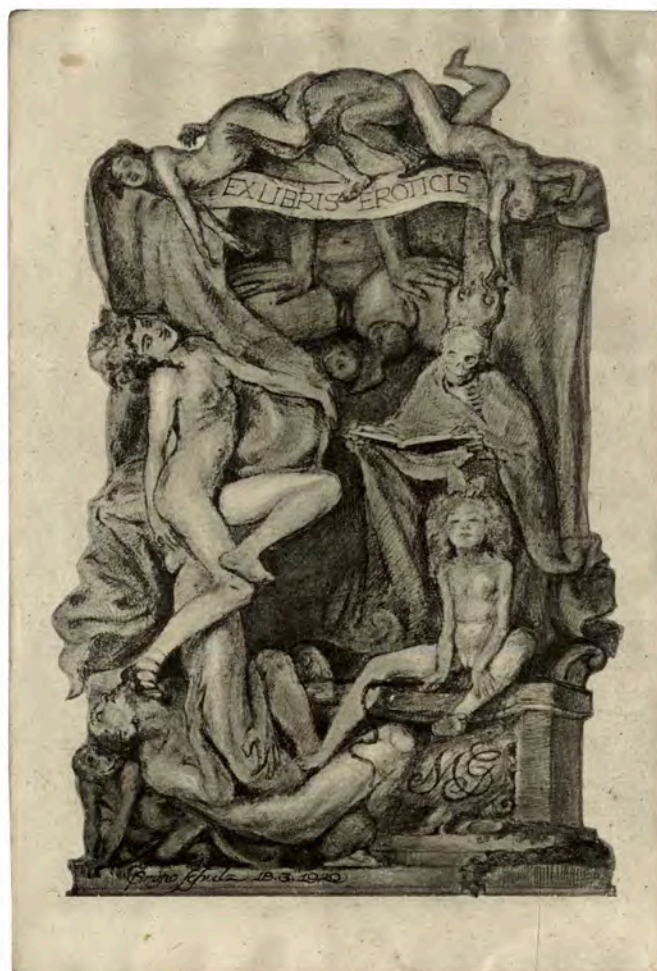
Inaczej jest z projektami ekslibrisów dla Maksymiliana Goldsteina i Stanisława Weingartena, które powstały około 1920 roku. Szkielety pojawiają się na nich jako kulturowe znaki śmierci. Ekslibris Goldsteina, podpisany przez Schulza „Ex libris eroticis”, jest parafrazą motywu *danse macabre*, zabarwionego ciemną, pornograficzną erotyką. Przedstawiony tu został orgiastyczny korowód ciał, które kopulują w okręgu. Jego początek i koniec spotykają się w prawej części obrazu, gdzie Schulz umieścił obok siebie figurę nagiej, kilkunastoletniej dziewczynki z pejczem i kościotrupa w koronie, który – jako mistrz ceremonii lub nauczyciel – odczytuje nad jej głową księgę. Czy nie księgę bałwochwalczą?

Podobna jest symbolika znaku Weingartena, nazwanego przez Małgorzatę Kitowską-Łysiak „Ekslibrisem z demonem”, a przez Jerzego Ficowskiego – „Teatrum życia i śmierci”⁷⁵. Szkielet po prawej stronie, naprzeciw odwróconego profilem pierrota (obdarzonego chyba twarzą samego Schulza), pociąga za sznur kurtyny i odsłania scenę tego teatru, gdzie: „nagą kobietę w konwulsyjnym półobrocie zagarnia w czeluść wielka, «niewidzialna» ręka; u stóp kobiety widać pochód zgiętych w pół, także nagich skazańców obojga (?) płci, wyraźnie poganianych przez towarzyszących im strażników”⁷⁶. Groteskowo-archaiczna stylizacja i topika projektu odwołuje się, jak zauważa Ficowski, do wyobrażenia *theatrum vitae et mortis* – u Schulza przedstawionego w formie cyrku lub jarmarcznego teatryku marionetek. (Również inny, niezrealizowany projekt ekslibrisu dla Weingartena posługuje się takim układem przestrzeni: kościotrup po prawej stronie gra na skrzypcach, po lewej – pierrot przycupnięty na nagrobku, między nimi leży naga kobieta, a w głębi, za konstrukcją przypominającą łuk triumfalny, widać ledwie naszkicowaną procesję postaci).

W obu ekslibrisach narzuca się połączenie erotyki z lubieżnością śmierci. Popęd Erosa i popęd Tanatosa to na nich jedno. Nie wiadomo właściwie, czy zostało na nich ukazane misterium przemijania czy misterium odrodzenia, masochistyczne piekło rozkoszy czy sadystyczne piekło prokreacji, które zgodnie usługują śmierci. Małgorzata Kitowska-Łysiak skłonna jest nawet, wzorem Władysława Panasa, zobaczyć w tych księgoznakach pewien eschatologiczny projekt Schulza. Układałyby się one w traktat o upadku, grzechu i potępieniu. Pierwszy ekslibris to – zdaniem Panasa – „bluźniercza apoteoza rui”. „To, co widzimy – pisze Panas – jest królestwem grzechu i śmierci, apokaliptycznym Wielkim Babilonem. [...] Dla takiego właśnie świata Dzień

⁷⁵ J. Ficowski, *Alfabet Weingartena*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 291.

⁷⁶ M. Kitowska-Łysiak, *Ekslibrisy*, s. 100.



Ekslibris Maksymiliana Goldsteina, heliograviura, 13×9 cm, 1920. W zbiorach Muzeum Książąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu.



Ekslibris Stanisława Weingartena,
heliograviura, 12,9×8,2 cm, 1919.
Własność prywatna.



Projekt ekslibrisu Stanisława Weingartena,
ołówki, 20,5×15,7 cm, przed 1919. Własność
prywatna.

Sądu okaże się dniem ostatecznego potępienia i wiecznej kary”⁷⁷. Drugi obraz opowiada o tej karze: „Że mamy do czynienia z wizją apokaliptyczną, nie ulega wątpliwości. Do swego «eschatologicznego teatru» wybrał Schulz z rozległej przeciwieństw i skrajnie dramatycznej historii końca świata tylko jeden moment, ostatni z serii tragicznych zdarzeń, akt kulminacyjny i rozstrzygający: Sąd Ostateczny”⁷⁸.

Czy jednak nadawanie takiego, niemal dogmatycznego, sensu pracom, które jako sztuka po części funkcjonalna powstawały na konkretne zamówienie, nie jest przede wszystkim świadectwem osobistej pasji badacza – i prawem hermeneuty – z Lublina? Zarówno symbolika, jak i stylistyka ekslibrisów mogły być zdeterminowane – przynajmniej w części – upodobaniami zleceniodawców, a także zawartością ich bibliotek. Odnalezienie eroiców Goldsteina i Weingartena dałoby więc szansę na stworzenie alternatywnych narracji o tych pracach Schulza.

Równie inspirująca co frapująca jest Panasowska egzegeza drugiego ekslibrisu dla Stanisława Weingartena, który powstał także około 1920 roku, nazwanego przez Małgorzatę Kitowską-Łysiak „Ekslibrisem z Mesjaszem”. Księgoznak podzielony jest graficznie na dziewięć obszarów, które jednak nie układają się w linearną opowieść *sensu stricto*, jak na przykład kolejne kadry filmu lub komiksu. Podobnie jak na pozostałych ekslibrisach, pojawia się tu symbolika śmierci (czaszki pod sceną pocałunku, „agonalna” postać w miniaturce po prawej stronie) i erotyki (scena pocałunku, „embrionalna” postać w miniaturce po lewej stronie). Najlepiej widać ją w górnej strefie ekslibrisu, gdzie Schulz, w segmencie trzech prostokątów, sparafrazował *Szał uniesień* Władysława Podkowińskiego. Zamiast kobiety do ciała konia przylega u Schulza nagi młodzieniec, niesiony przez skłębione ciemności. W prawej dolnej części księgoznaku, na końcu historii – jeśli mimo wszystko czytać ten ekslibris linearnie – przedstawiona została scena hołdu śmierci. Naga postać upada na kolana przed szkieletem, który ubrany jest w królewskie szaty – tuli się do kościotrupa na tronie jak lennik do łaskawego władcy lub syn marnotrawny. Na ostatniej planszy słynnego cyklu Maxa Klingera *O śmierci* z 1889 roku, cyklu Schulzowi na pewno znanego, wędrowiec płaszczy się u stóp zakapturzonej postaci – anioła śmierci, który pozdrawia go gestem zbawiciela, podczas gdy pozostałe osoby pokazane na obrazie, nie rozpoznawszy mesjasza, uciekają w panice. Filozoficzne przesłanie grafiki dodatkowo wzmocnione jest podpisem, który brzmi po schopenhauerowsku: „Uciekamy przed formą

⁷⁷ W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001, s. 69.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 62.

śmierci, nie przed śmiercią, ponieważ celem naszych najwyższych pragnień jest śmierć⁷⁹. Nasuwa się jednak pytanie, czy ekslibris Weingartena zawiera takie – lub inne – światopoglądowe deklaracje?

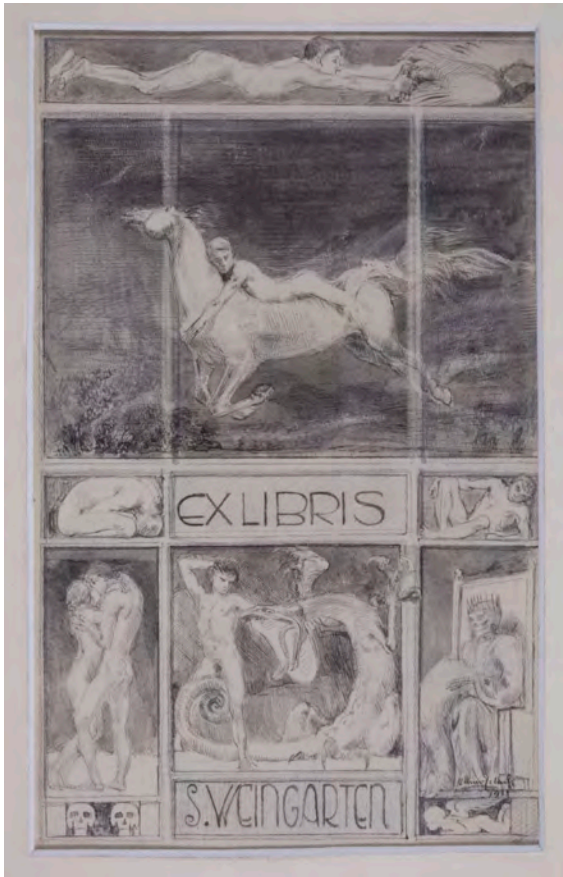
Zdaniem Panasa jest to ikonograficzna wykładnia kabały luriańskiej, a szczególnie mitu *szewirat ha-kelim*, opowiadającego o świecie, który powstał w efekcie kosmicznej katastrofy „rozbicia naczyń”. Pogrążony w mroku, zdekompletowany i zainfekowany grzechem, ów świat oczekuje na Mesjasza, którego nadejście będzie końcem historii, a zarazem zlepianiem fragmentów w całość – powrotem do boskiego projektu stworzenia. Badacz dowodzi tego na podstawie skrupulatnej analizy symboli, które znalazły się na ekslibrisie, a także kompozycji księgoznaku, która miałaby odpowiadać wyobrażeniu świata rozbitego. Panas nie unika odniesień do numerologii (liczba pól na ekslibrisie = liczba sefirot; każde pole oznacza następny poziom wtajemniczenia na Drzewie Życia), porównuje dzieło Schulza do chińskiej księgi *I Cing* i nadaje znaczenie kierunkom ruchu w dziewięciu polach. Najwięcej uwagi poświęca jednak przedstawieniu w centrum ekslibrisu. Tam, w kwadracie pomiędzy sceną pocałunku i hołdu składanego śmierci, nagi młodzieniec walczy z krokodylem-smokiem, co jest – zdaniem Panasa – alegorią mesjańskiej walki „Bożego Pomazańca” ze Złem, która odsyła wprost do siedemnastowiecznego *Traktatu o krokodylach* kabalisty Natana z Gazy.

Cały ekslibris nabiera wówczas sensu soteriologicznego. Królewska śmierć, której w ramiona pada człowiek w ostatnim prostokącie, nie jest – jak na planszy Klingera – wybawicielem od cierpień tego świata, gdzie rządzi nienasycona wola. „To nie ostateczny Zbawiciel – pisze Panas – lecz jedynie brama lub, mówiąc terminologią szachową, pole przemiany, przez które przechodzi człowiek i jego dusza w swej drodze do zbawienia”⁸⁰. Na końcu metamorfoz, „jeśli była to dusza ostatniego grzesznego człowieka, dusza najświętsza pokona bestię i objawi się światu w ziemskiej postaci Mesjasza”⁸¹. Odczytanie Władysława Panasa jest tak spójne, a zarazem tak hermetyczne, że polemika z nim wydaje się bardzo utrudniona. W ramach obranej przez autora metody – jeśli jest nam akurat bliska, nie sposób się z nim nie zgodzić. Inne odczytania natomiast mogą w ogóle nie odnaleźć przestrzeni do spotkania z Panasem.

⁷⁹ Tłumaczenie napisu podaję za: D. Rościszewska, *W poszukiwaniu „wielkiego światopoglądu”*, w: *Kobieta, Eros, Śmierć. Graficzne cykle Maxa Klingera*, oprac. G. Hałasa, Poznań 1993, s. 24. W języku niemieckim brzmi on: „Wir flieh’n die Form des Todes, nicht den Tod; denn unsrer hoechsten Wuensche Ziel ist: Tod”.

⁸⁰ W. Panas, op. cit., s. 123.

⁸¹ Ibidem.



Projekt ekslibrisu Stanisława Weingartena,
ołówek, tusz, 28,5×17,5 cm, około 1920.
Własność prywatna.



Ekslibris Stanisława Weingartena, cynkotypia siatkowa, 11,8×7,5 cm. Własność prywatna.

Jak bardzo ryzykowna jest jego interpretacja, pokazuje na przykład ekspertyza Włodzimierza Rudnickiego, który analizując techniki wykonania ekslibrisów, zauważył pewien drobny, ale znamieny szczegół⁸². Otóż w wersji drukowanej – inaczej niż w rysunku, na który patrzył Panas – księgoznak Weingartena „z Mesjaszem” nie jest podzielony na dziewięć, tylko na siedem pól. Dwie kolumny w kwadracie z jeźdźcem zostały dorysowane przez Schulza już później, po zrealizowaniu pierwotnego projektu. Nie wiadomo, jakie były powody tej korekty. Trudno jednak przekonywać o teologicznych pobudkach. Schulz zapewne nie dodał dwóch kolumn z myślą o mistyce cyfry „dziewięć” – o której przedtem najwidoczniej musiał zapomnieć. Bardziej prawdopodobna jest motywacja czysto estetyczna – chęć zdynamizowania kompozycji. W efekcie tej zmiany galopujący koń z nagim młodzieńcem nie są zawieszani w ciemności, jak było na początku, tylko zdają się pędzić poza ramy obrazu. Temat a-religijności Schulza, który jest fundamentalny dla lubelskiego literaturoznawcy, wciąż czeka na osobne studium. Teraz zatrzymajmy się jednak.

Ostatni kościotrup znajduje się na tableau maturalnym, zaprojektowanym przez Schulza pod koniec roku szkolnego 1930/1931. Praca ta, choć nie daje tylu możliwości intertekstualnych odniesień, jest ciekawa jako świadectwo poczucia humoru artysty, który także tu zagrał kontrastem młodości i śmierci. Szcherzący się szkielet z kosą, który stoi w prawej części tablicy, wygląda jak szczególne błogosławieństwo, *memento mori* dedykowane trzydziestu czterem abiturientom z klasy VIII A (oddział matematyczno-przyrodniczy), których sfotografowane twarze, zatrzymane na progu dorosłości, zajmują centralne miejsce tego projektu.

O jeszcze innym przykładzie przedstawienia śmierci przez Schulza wiemy dzięki Reginie Silberner, która w latach dwudziestych często odwiedzała Emanuela Pilpla, bliskiego kolegi Schulza. Ściany jego mieszkania pokryte były ponoć obrazami, rysunkami i grafikami artysty, prawdopodobnie z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, choć nie tylko. „Utkwiła mi w pamięci – wspomina Silberner – 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”⁸³. Praca, o której opowiada Regina Silberner, zaginęła. Podobny motyw jednak wykorzystał Schulz w tle znanego nam, młodzieńczego autoportretu ze sztalugami z 1919 roku. Niewykluczone zatem, że dekapitacja należała do stałego repertuaru wyobrażeń młodego artysty, ale nawet jeśli (obecnie możemy tylko spekulować), to była ona

⁸² Zob. W. Rudnicki, *Łódzkie obrachunki, czyli cztery ekslibrisy Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 12, s. 153–164.

⁸³ R. Silberner, *Strzępy wspomnień. Przyczynek do biografii zewnętrznej Brunona Schulza*, Londyn 1984, s. 11.



Tableau maturalne Gimnazjum Państwowego w Drohobyczu, tusz, 1930/1931. Własność prywatna.

raczej narzędziem obrazowania Schulzowskiego masochizmu, a nie śmierci jako takiej. Analiza tego tematu – zakładając, że w ogóle istniał poza tymi dwoma pracami – doprowadziłaby zapewne do erotyki Schulza, sfery niemal tak ciemnej i poznawczo niedostępnej jak śmierć.

Schulz(em) o śmierci

Tekst, który piszę, dawno już przestał być hasłem do *Słownika schulzowskiego*. Nie tylko dlatego, że kilkakrotnie przekracza rozmiar najdłuższego hasła z pierwszego wydania *Słownika* – i tak otwartego na mikroeseje. Przede wszystkim jednak nie prowadzi do żadnego rozwiązania – choć bardzo się stara – nawet w ramach swojego dyskursu. Jest raczej zbiorem pytań, na które nie udziela odpowiedzi, a także przeglądem figur, metafor i symboli, które niekoniecznie się dopełniają. Tak myślę teraz, gdy ponownie próbuję je uporządkować. Ale czy można było oczekiwać innego podsumowania?

Są pisarze, którzy chętnie mówią o „światopoglądzie twórczości”, a glosy i dopowiedzenia, którymi obudowują swoje dzieło, niekiedy urastają do równoprawnego składnika prozy. Takim pisarzem jest na przykład Witold Gombrowicz – by nie szukać daleko od Schulza. Indeks rzeczowy w *Dzienniku* odnotowuje czterdzieści dwa fragmenty dotyczące śmierci, a między nimi polemiki z egzystencjalistami czy chrześcijaństwem, ale też osobiste notatki. Takie jak ta, datowana na rok 1958: „Śmierć staje się dla mnie coraz mniej ważna – ludzka, czy zwierzęca. Coraz trudniej mi zrozumieć osoby, dla których pozbawienie życia jest największą karą”⁸⁴. Albo ta z 1966: „Dyskrecja śmierci (ale i choroby)! Ktoś, kto by nie wiedział, że się umiera na tym świecie, mógłby latami przechadzać się po naszych ulicach, drogach, parkach, polach, placach, zanimby odkrył, że coś takiego w ogóle ma miejsce. A też wśród zwierząt dyskrecja jest zdumiewająca. Jak się urządzają, na przykład, ptaki, by nikt nie wiedział, że zdechły? Lasy, gaje, powinny być nimi usiane, a jednak można spacerować i spacerować i nigdy prawie nie natrafisz na najmniejszy szkielecik. W co to wsiąka? Gdzie to znika?”⁸⁵. W przypadku Gombrowicza – jak mi się wydaje – antropologia śmierci byłaby trudna, ale chyba jeszcze możliwa. Jeśli chodzi o Schulza, jesteśmy szczególnie narażeni na uproszczenia. Nie mamy dostępu do autobiograficznego świadectwa takiego, jak dziennik, które mogłoby odsłonić przed nami nowe konteksty tanatologiczne, dotyczące zarówno twórczości, jak i egzystencjalnych doświadczeń Schulza.

⁸⁴ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, posłowie W. Karpiński, Kraków 2013, s. 371.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 883.

Na ten temat mówią dzisiaj tylko nieliczne wspomnienia, najczęściej spisywane po latach – niekiedy z trudem wydobywane z niepamięci – pozostawione przez osoby, które znały autora *Sklepów*. Kilka przykładów pokaże, jak trudno na ich podstawie zrekonstruować coś, co można by określić jako „wyobraźnia tanatyczna” Schulza. Wybieram te, które odnoszą się do lat trzydziestych, a zatem do dojrzałego okresu biografii pisarza.

Najwięcej i w sposób najbardziej opanowany Schulz opowiada o śmierci w prozie Andrzeja Chciuka. W *Atlantydzie* jest taki fragment. Chciuk odwiedza Schulza w jego gabinecie, a on – „było widać, że ma chandrę” – otoczony figurami gipsowymi, niby profesor Arendt w *Sklepiach cynamonowych*, mówi do siebie: „Rzeczywistość, życie realne, wszystko co jest w życiu, jest tak mało, jest tak kruche, że nie ma sensu krzątać się wokół tych spraw. [...] To wszystko, wokół czego większość ludzi drepce z uporem, z zapobiegliwością się krząta, nie ma – patrząc na to z właściwej perspektywy – głębszego znaczenia; jest to życie mrówek i karakonów, skazanych na śmierć i rychły niebyt. [...] Lęk przed śmiercią, ten najważniejszy czynnik w życiu człowieka, lęk przed przemijaniem, który każdy na inny sposób stara się w sobie zagłuszyć, przezwyciężyć można tylko tworzeniem. Tylko to coś znaczy. To, co pozostaje po nas na drogach zapomnienia”⁸⁶.

Podobne kwestie Chciuk przypisuje Schulzowi także w *Ziemi księżycowej*. Oto scena z pogrzebu rabina Wagmana. Chciuk i Schulz idą milcząco w kondukcje żałobnym, lecz nagle – na rogu ulic Mickiewicza i Czackiego, nieopodal miejsca, gdzie 19 listopada 1942 roku będzie zastrzelony – artysta przystaje: „Schulz westchnął wtedy, że życie, składające się z radości, szczęścia, chorób, sukcesów i zmartwień, to właściwie wyścig każdego z nas ku śmierci.

– Nieustanny wyścig do śmierci – mruknął. – Dojrzewanie do własnej śmierci. Jedynie w sztuce przeżywamy własną śmierć, trwamy poza nią, tylko sztuka może przezwyciężyć przemijanie wszystkiego.

– A czy to dobrze, czy źle? – spytałem niepewnie z odrobiną przekory. – Czy mogłoby być inaczej?

– Och – zachnął się – pan za dużo z Żydami przebywa, to pytanie jest typowo żydowskie. [...] Przeżywamy w sztuce, można też trwać w pamięci ludzkiej, aż po śmierć każdego pamiętającego. Sztuka jednak może trwać dłużej. To jest to błogosławieństwo dane artystom. I odpowiedzialność. Ech filozofowanie...”⁸⁷.

⁸⁶ A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 63.

⁸⁷ Idem, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księstwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 91.

A to druga scena. Chciuk po szkole odprowadza Schulza do domu. „Była jesień, kobierzec barw jesiennych i szemrzące pod nogami liście”. Uczeń i nauczyciel rozmawiają o krwawych zamieszkach wyborczych z 19 czerwca 1911 roku, w trakcie których zabito w Drohobyczu około trzydziestu ludzi. Schulz wspomina: „Rysowałem coś wtedy, szkicowałem z okna rynku potem te sceny, nie było wtedy aparatów fotograficznych, wie pan, chciałem to zanotować jakoś, te odemknięte spusty Apokalipsy. Brzmi to bardzo skrótowo i zdawkowo, ale od tego dnia wiedziałem, że będę pisał. Tamto przerażenie ciągle w sobie czuję, co jakiś czas oczywiście, tak jak jest z zadrą, o której się nie zawsze myśli i czuje ją, czy pamięta, zapomina nawet, lecz ból wraca [...]”⁸⁸. A za chwilę dodaje: „Pisanie? To potrzeba uporządkowania świata. Tak, ta nagłość pisania zaistniała we mnie chyba wtedy. To był ten szok, bez którego nie rodzi się w nas pisarz”⁸⁹.

Fundamentalne wyznanie. Trzeba jednak od razu powiedzieć, że proza wspomnieniowa Chciuka nie zawsze jest godna zaufania. Jak słusznie stwierdza Wiesław Budzyński, autor *Ziemi księżycowej* myli się, podając w tym samym fragmencie, że Schulz zdał maturę w 1911 roku – było to rok wcześniej. Dodatkowo, zgodnie z ustaleniami Jerzego Ficowskiego, rodzina pisarza już w roku 1910 przeprowadziła się z kamienicy przy Rynku do domu przy ulicy Floriańskiej, co oznaczałoby, że Schulz nie mógł widzieć masakry z okna. Przede wszystkim jednak zastanawia dokładność, z jaką Chciuk rekonstruuje swoje filozoficzne dialogi z Schulzem, podobnie jak apodyktyczny, moralizatorski ton, a niekiedy też prostolinijna, zaczepna swada, z jakimi Schulz mówi w *Atlantydzie* i *Ziemi księżycowej*, nie tylko o śmierci – cechy tak bardzo obce jego prozie czy listom. Prawdopodobnie więc należy uznać te książki raczej za dokonanie beletrystyczne, a w cytowanych dialogach rozpoznać tyleż słowa autora *Sklepów*, co opracowane literacko przekonania Chciuka⁹⁰.

Zupełnie innego Schulza zapamiętała Alicja Dryszkiewicz, która pod koniec XX wieku wspominała dawnego przyjaciela w listach do Henryka Berezy. Jej poruszający opis panicznej, afektywnej reakcji, jaką w Schulzu spowodowało wyobrażenie śmierci, nie ma w sobie nic z poetyki książek Chciuka: „Kiedyś na jakiejś hali w Zakopanem, gdyśmy leżeli w słońcu, zapytał mnie: «A co ja tak naprawdę o nim myślę – czy jest może wariatem? A może tylko *illumine*, to znaczy

⁸⁸ Ibidem, s. 89.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ A także interpretację biograficznego losu Schulza. W *Ziemi księżycowej* Chciuk pisze wprost: „Poniższy fragment jest pracowaniem kilku rozdziałów z *vie romancée* o Schulzu, z rzeczy niedokończonych i świadomie porzuconej. Dlaczego jej zaniechałem? Gdyż znam swe ograniczenia i coraz bardziej widzę, że w życiorysie Schulza gęstnieją luki, których już wiernie w zgodzie z faktami wypełnić nie można” (Ibidem, s. 80).

nawiedzony» – Oczywiście zgodziłam się, że jest Nawiedzonym. – «A czy myślisz, że będę kiedyś sławnym i bogatym, i szczęśliwym?» Oczywiście, że tak, ale po śmierci. Przełękłam się tego, co palnęłam, bo on jakby chore zwierzę skulił się w kłębek, zbladł – ale to skulenie się jego – było jakby płodu w brzuchu matki [...]. Tak się on skulił i stał się podobny do brzydkiego tego płodu i twarz zawsze jakoś trójkątna – z za dużą głową, z ciasnym i spiczastym dołem – wtedy mnie przeraziła. Podniósł ręce i nimi objął głowę. Rozpaczliwie odrywałam mu te ręce – przepraszałam za to, co powiedziałam. Nie chciał patrzeć na mnie – nie chciał się rozprostować – przez dłuższy czas. Był po prostu zwiłkiem cierpienia!»⁹¹.

Jeszcze inaczej przedstawia stosunek Schulza do śmierci Regina Silberner. To intrygujące, ale i niepokojące wspomnienie dotyczy Emanuela Pilpla, który po długich zmaganiach z rakiem płuc zmarł w 1936 roku: „Podczas tej boleśnie przewlekającej się choroby, Schulz wiernie odwiedzał swego przyjaciela. Ale, jak mi to później opowiadał mój ojciec, Mundek coraz mniej mógł znieść jego obecność; raz wyrzucając Schulza, tłumaczył memu ojcu, że Bruna inspiruje ta atmosfera, że on lubi ten smród, nocniki...”⁹². Mniejsza nawet o to, że autorka od razu dystansuje się od tego świadectwa, zaczerpniętego z drugiej – choć przecież zaufanej – ręki: „Wyobrażam sobie przerażenie dobrego Schulza, obecnego przy tym głośnym wybuchu gniewu, już na wpół oszalałego z bólu przyjaciela”⁹³.

Te trzy opowieści, ale i trzy rodzaje wrażliwości ich autorów i autorek, pokazują, między jakimi skrajnościami trzeba dzisiaj szukać głosu – lub głosów – Schulza. Czy to ta sama osoba? Ten sam Schulz naucza nastoletniego Chciuka o przemijalności świata, a następnie kuli się w przerażeniu, gdy młoda kobieta spontanicznie żartuje na temat jego śmierci? Ten sam Schulz pielęgnuje umierającego Pilpla – a może chłonie aurę tej śmierci – a potem cyzeluje tkliwe, żalobno-romansowe rozdziały *Wiosny*? Wraca do pisania po kilku godzinach spędzonych w jego pokoju, w którym czuć było nocnikiem i lekami, i składa takie na przykład ozdobne zdanie: „Przez otwarte wysokie okno, niby przez szczelinę fletu wpływało powietrze z ogrodu w łagodnych falach, balsamiczne i powściągliwe, jak do pokoju, w którym leży ktoś nieuleczalnie chory”⁹⁴?

⁹¹ Listy Alicji Dryszkiewicz do Henryka Berezy przypomniał Stanisław Rosiek, najpierw na seminarium doktorskim, którego byłam uczestnikiem, a następnie w eseju, za którym cytuję to wspomnienie (S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 60).

⁹² R. Silberner, op. cit., s. 20.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ B. Schulz, *Wiosna*, s. 198.

Ostatnie wspomnienie, które wybrałam, odnosi się do końca lat trzydziestych lub może nawet do okresu radzieckiej okupacji Drohobycza. Poeta Marian Jachimowicz, który aż do roku 1945 mieszkał w pobliskim Borysławiu, zapamiętał skrawek niepozornego dialogu z Schulzem:

„Z wypowiedzi Schulza wyłaniała się często sylwetka Rilkego.

– Nigdy nie odżałuję, że Rilke nie żyje, że go osobiście nie znałem i nie poznam. – Uśmiechnął się i dodał: – Chyba na innym świecie...

– Wierzy pan w życie pozagrobowe?

– A pan? – spojrzał zaintrygowany.

– Zdaje mi się, że wraz z rozprężnięciem się ciała rozpręga się i reszta.

– Żartuję. Niestety, nic nie wskazuje, aby mogło być inaczej”⁹⁵.

Ta krótka wymiana zdań, gdyby miała rozwinięcie, mogłaby przed nami niejedno odsłonić. Ale Jachimowicz, choć jako świadek wydaje się wiarygodny, zachowuje milczenie. W jego wspomnieniu istotna jest nie tanatyczna wyobraźnia Schulza, ale postać Rilkego. Dalszy ciąg narracji opowiada więc o podziw, jakim autor *Sklepów* darzył twórczość austriackiego poety.

A zatem po raz kolejny – fragment, przyczynek, niedomknięcie. I tak już chyba zostanie. Jest raczej tak, jakby Schulz cały wszedł w swoje dzieło – w nowele, rysunki, obrazy, grafiki i listy⁹⁶. Jakby tam – i tylko tam – mówił jeszcze swoim głosem.

⁹⁵ M. Jachimowicz, *Borysław – zagłębie poetyckie*, „Twórczość” 1958, nr 4, s. 62.

⁹⁶ Na przykład list wysłany przez Schulza do Zofii Nałkowskiej już w czasie wojny – niewykluczone, że w 1942 roku. O jego istnieniu dowiadujemy się z *Dzienników* pisarki. Kontekst, w jakim się pojawia, sugeruje, że Schulz mówił o świadomości Zagłady, a może także o przeczuciu własnej śmierci. „Dziwiłam się innym – tak umęczona ich losem, zawsze gotowa podstawić siebie w węzeł ich niezmiernego cierpienia. «Los bezsensowny» – w tym liście ostatnim. I tego już nie ma, kto to mówił (Bruno Schulz). Jak to zrozumieć, jak to wytrzymać. Dziwiłam się, nie mogąc pojąć tego losu i wobec niego postawy. Dziś, gdy ten los jest moim, postępuję tak samo. Są dni, w których żyję tak, jakbym miała żyć jeszcze jutro i pojutrze. I za rok. Nie myśląc o tym, że jestem stara i że się kończę. I wszystko naokoło się kończy. Z wielu przekrojów rzeczywistości wybieram ten, w którym mogę jakoś oddychać. Błogosławione szczegóły dnia, słońce wschodzące przez odsłonięte umyte szyby, uprana koszula i pończochy, jeszcze raz uporządkowane książki. A właśnie dziwiłam się, że siedzieli w swym kącie do ostatka, że nie poszli pod gołe niebo, na puste drogi polne i leśne. I sama nic podobnego nie umiem wytrzymać, i po krótkiej próbie rezygnuję” (Z. Nałkowska, *Dzienniki V: 1939–1944*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 425–426).



Autoportret przy pulpicie rysowniczym, 1919, ołówek, 43×29 cm. W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie.

Projekt książki umarłych

1

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. Jerzy Ficowski dopiero zaczynał systematyczną pracę nad swoją monografią (rok wcześniej zaanonsował w „Przekroju” kwerendę¹). 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 potem przechodzi do szkicu biograficznego. Od razu uprzedzę jednak, że tekst ten nie zawiera nic, czego dzisiejsza schulzologia już by skądinąd nie знаła – przynajmniej nie w dziedzinie życia i twórczości Schulza. Dlaczego zatem poświęcać mu uwagę? Łatwo odpowiedzieć na przykład, że artykuł Podhorizer-Zajkin stanowi ciekawe i istotne świadectwo recepcji, ponieważ drukowano go w okresie socrealizmu, kiedy pamięć o pisarstwie dwudziestolecia, a szczególnie o Schulzu, kształtowała się w cieniu ideologii².

Nie chcę jednak pisać o polityce i literaturze. Interesuje mnie 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

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” 2017, nr 10, s. 111–125.

wspomnień, które należało oddzielić od konfabulacji – z opowieści, których nie zawsze dało się uwiarygodnić.

Uważna, redaktorska lektura artykułu Podhorizer-Zajkin pozwala odsłonić w nim tkankę innego tekstu, choć znalezisko w pierwszej chwili wydaje się tak przypadkowe, że aż nieprawdopodobne³. Oto kilka krótkich cytatów z „Opinii”: „Jest brzydki, chudy, kościsty, o nadmiernie długich rękach i nogach, przygarbiony o zapadniętej piersi i nieładnej szczupłej twarzy, pokrytej niezdrową cerą. Być może to jest przyczyną jego nieśmiałości”. „Okolo 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 możliwość objęcia pracy nauczyciela rysunków w gimnazjum w Drohobyczu”. „Niezwykle piękne dłonie miał Schulz, o długich kościstych palcach, które pieśczośliwie 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 bledkości czy żółtości cery, wydłużonej głowie, zapadłych kościstych policzkach [...]”. „Gdzieś okolo 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 wydelikaczone chude dłonie, o długich cienkich palcach, kościstych, a jednak dziwnie miękko, jakby pieśczośliwie 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. Myślę jednak, że już te trzy fragmenty świadczą o zależności artykułu drukowanego w „Opinii” od listu Chajesa. Dowodzą tego analogie

³ Znalezisko nie tylko moje. Na te podobieństwa pierwsza zwróciła mi uwagę Małgorzata Ogonowska.

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, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2022 (w druku). Za przedpremierowe udostępnienie materiałów dziękuję redaktorom tomu.

leksykalne i treściowe, a przede wszystkim – jak w metodzie atrybucji dzieł sztuki Morellego⁶ – powtórzenie charakterystycznego detalu, opisu dłoni Schulza. W jaki sposób 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?

2

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 korepetytorka⁷.

Niewykluczone, że miała jakiś kontakt z twórcami Artesu, których poglądy w latach trzydziestych stawały się coraz bardziej lewicowe i zaangażowane politycznie. Czy jest możliwe, by na przykład za sprawą tego środowiska spotkała się kiedykolwiek z Schulzem? Nie wiadomo. Schulz utrzymywał wówczas koleżeńskie stosunki ze Strengiem, Lillem, a przede wszystkim z Janischem⁸. Trudno sobie jednak wyobrazić Schulza, który dobrowolnie nawiązuje relację ze lwowską konspiracją antyrządową.

Pierwszy mąż Ernestyny Podhorizer, Wacław Zaikin (podpisujący się jako Vâčeslav Zaïkyn), pracował jako naukowiec i wykładowca, należał między innymi do Polskiego Towarzystwa Historycznego i Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Zajmował się historią Kościoła pra-

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. Mórański, *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.

wosławnego i dziejami społecznymi Rosji⁹. Zmarł w 1941 roku, choć niewiele na ten temat wiadomo.

Po ataku hitlerowskich Niemiec na ZSRR Ernestyna Podhorizer-Zajkin została ewakuowana do Kazachstanu, 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 1948–1949 Ernestyna Podhorizer-Zajkin i Józef Sandel organizują dwie ważne, cieszące się dużą popularnością wystawy: „Dzieła żydowskich artystów-plastyków, męczenników niemieckiej okupacji 1939–1945” w Żydowskim Instytucie Historycznym i „Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich”, która ma charakter objazdowy. Na obu wystawach, obok prac około pięćdziesięciu innych twórców, takich jak na przykład 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 reproduktowane później w „Opinii”)¹⁰.

Zagadka artykułu wiąże się prawdopodobnie z pierwszą wystawą. W zakończeniu listu do Jerzego 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 [!],

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.

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 J. Sandel, Warszawa 1949.

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 z nim najpierw, 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, czy Chajes o tym wiedział? Czy jednak również tu, podobnie jak w *Regionach wielkiej herezji*, odegrał rolę „świadka ukrytego”¹²? A jeśli tak, poprosił o anonimowość czy 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, że jedno niepozorne odkrycie pociąga za sobą następne. Kwerenda, która miała odsłonić jeden wątek, nagle trafia na nowe i ostatecznie nie wiadomo, co uznać za właściwy cel poszukiwań. Zapomniane historie, gdy wreszcie poczują bliskość ciała, niechętnie zwracają wolność. Jako czytelnicy i czytelniczki *Wiosny* powinniśmy zdawać sobie z tego sprawę.

3

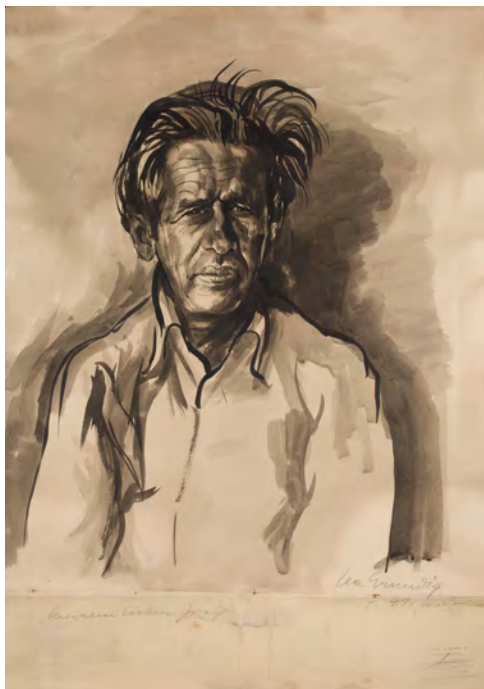
W 1950 roku, po rozwiązaniu ŻTKSP, Ernestyna i Józef Sandlowie zostali zatrudnieni w muzeum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie. Nadal prowadzili działalność dokumentującą i naukową, która skupiała się na poszukiwaniu i ochronie dzieł sztuki żydowskiej w Polsce. Ernestyna Podhorizer-Sandel 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 *Umgekumene jidisze kinstler in Pojln* (Żydowscy artyści plastycy – ofiary hitlerowskiej okupacji w Polsce)¹⁴.

¹¹ List Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 18 czerwca 1948 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

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

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 Pojln*, Bd. 1–2, Warše 1957. Pośmiertnie ukazała się książka *Plastisze kunst baj Jidn in Pojln* (Sztuka plastyczna Żydów w Polsce), Warše 1964.



Lea Grundig, *Portret Józefa Sandla*, tusz, karton, 62,5×50 cm, 1949.
W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie.

Lea Grundig, *Portret Ernestyny Podhorizer*, tusz, karton, 62,5×50 cm,
1949. W zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w War-
sawie.

Schulzologa zainteresować może zwłaszcza to trzecie opracowanie, prawie nieobecne w literaturze przedmiotu¹⁵, które zawiera dwustronicową notę o okolicznościach śmierci Brunona 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. Przynajmniej nie w formie domkniętej całości.

Ich *Leksykon artystów żydowskich w Polsce* miało być jednym z tych dzieł, które dążąc do ideału Pełni, obezwładnione poczuciem odpowiedzialności i fantazmatem Prawdy, bezustannie oddalają termin swojej realizacji. Jego ostateczne 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 właśnie lustro negatywne, w którego głębi majaczą nienarodzone, choć pomyslane książki).

Ciało tego monumentalnego dzieła rozszczerzone jest na tysiące notatek, karteczek, fiszek, które uporządkowano alfabetycznie w dziesięciu kartonach. Znajdują się one w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, w zespole „Spuścizna: Józef Sandel” (sygnatura S/352), przemieszane z innymi dokumentami, które zgodnie z życzeniem badaczy trafiły do archiwum po ich śmierci¹⁶. Większość notatek to wskazówki bibliograficzne i biograficzne, zgrupowane wokół setek nazwisk artystów, którzy tworzyli w XIX i XX wieku. Wyglądają na prace dopiero przygotowawcze. Niekiedy jednak zapiski układają się w mniej lub bardziej zaawansowane hasła słownikowe. Załączek biogramu ma na przykład Louis Marcoussis. Biogram skończony natomiast, przepisany na maszynie, 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

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.

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

autorstwa Ireny Piechowiczówny¹⁷, Leona Cieślika i Józefa Sieradzkiego¹⁸. Ostatnie fiszki są sprawozdaniem z lektury *Księgi listów* (której recenzję napisała Ernestyna Podhorizer-Sandel w 1976 roku¹⁹).

Zastanawiające, że to wieloletnie zainteresowanie Schulzem – wyróżniające się na tle innych artystów, którzy mieli trafić do *Leksykonu* – nie zostało podsumowane jego biogramem. Archiwum zawiera 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 (wskazuje na to błędna informacja, że pisarz został zamordowany w październiku, która pochodzi ze wspomnienia Chciuka, drukowanego w „Kulturze” w roku 1959²⁰). Oto one:

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 „Ferdurke” oraz swoje własne książki. Tematy jego grafiki były fantastyczne i po części dekadenco-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.

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

2.

Bruno Schulz. 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 „Ferdynandki” 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.

4

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.

²¹ C. Zemel, op. cit., s. 153.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 154.

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 od samego początku. Tak było 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.

Wkrótce Schulz stanie się więc tematem literackich i naukowych debat, niekiedy przepychanek (słynna „wojna o Schulza” – określenie Sandauera²⁷) oraz poetyckich i artystycznych impresji. To o nich przeważnie opowiadają studia nad recepcją pisarza. Równoległe do tego nurtu jednak istniała recepcja innego rodzaju, czego dowodzi na przykład kwerenda w Ży-

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. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. CVII; idem, *Recepcja krytycznoliteracka (powojenna)*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 307; idem, *Jak czytano, jak czyta się Schulza*, w: idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 173.

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

dowskim 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*, brzemieniami przeżyciami wojny i świadomością Holokaustu, jest przede wszystkim niedokończoną pracą żałobną. Czerpała ona z tego samego doświadczenia, ze sprzeciwu wobec ludobójstwa, które zobowiązało Raula Hilberga do napisania książki-pomnika *Zagłada Żydów europejskich*.

Jest to także powszechne uczucie w korespondencji Jerzego Ficowskiego ze świadkami życia Schulza. W tych poruszających listach wspomnienia o pisarzu niejednokrotnie przeradzają się w prywatne oplakiwanie – nawet nie tyle jego śmierci, ile utraty całej przeszłości, której stała się ona metonimią. W ślad za tymi łzami idzie imperatyw przeciwny – pamięci, ocalenia, monumentalności. Hebrajski nakaz *Zachor* nierozzerwalnie splata się z żałobą.

5

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, który przytaczam, czując się dzisiaj zwolniony z prawa prywatności: „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 noweli 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 księżycy – nie będziemy próbowali pochwycić biegnącego, chociażby był słaby i obdarty,

choćby 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 mijali ją ludzie.

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

Schulz i żałoba. O drugim ciele pisarza

Etyka nekrograficzna

Mówienie o śmierci u Schulza – o śmierci, która będzie „raczej insynuowana niż reprezentowana”¹ w jego twórczości – to coś zupełnie innego niż mówienie o śmierci Schulza. Ta pierwsza jest na różne sposoby sugerowana, zapośredniczona w metaforach lub emocjonalnej aurze fragmentu i odsłania się w mniej czy bardziej „hipnagogicznych, pozbawionych obrazu halucynacjach”². Jej domeną jest estetyka. Dyskurs o niej bezustannie balansuje na granicy milczenia, ale niekiedy można na moment – jak mi się wydaje – uchwycić wrażenie jej obecności za pomocą literatury i sztuki (choć nie wiem, czy istnieją ogólne „zasady estetyki śmierci”, o których inspirująco pisał Michel Guiomar). Ta druga śmierć uderza bezpośrednio w ciało. Dotyka konkretnego losu, ma datę w kalendarzu, staje się tu i teraz. Jej dosłowna, nieodwracalna faktyczność, a także cielesność, materialność, w znacznie większej mierze przenoszą mówiącego w obszar etyki – sprawiają, że łatwiej osunąć się poza miarę stosowności, w zawłaszczającą przemoc języka lub „obsceniczną rozumienia”³, w tekstualne podporządkowanie zmarłego. Ta śmierć obarcza innego rodzaju odpowiedzialnością za słowa.

Pierwsza jest niewyraźna jako idea i dlatego stanowi – a przynajmniej może stanowić – szczególne wyzwanie dla stylu i wyobraźni. Druga jest niewyraźna jako anihilujące zdarzenie, które niszczy odniesienia do sensu, „gwałci ideę”⁴ i domaga się od mówiącego powściągliwości, bo przecież to nie doświadczenia lekturowe czy ambicje intelektualne są w mówieniu o niej ważne.

¹ W ten sposób próbowałem zbliżyć się do tematu w szkicu *Śmierć (3)*. *Antyhasło do Słownika schulzowskiego*, „Schulz/Forum” 10, 2017, s. 85–111. Poniższy tekst jest rozszerzoną wersją referatu, zaprezentowanego 17 listopada 2018 roku podczas III Dni schulzowskich w Gdańsku. Nie byłoby go w takiej formie, gdyby nie dyskusja i cenne uwagi Jerzego Kandziory, Urszuli Makowskiej, Małgorzaty Ogonowskiej, Józefa Olejniczaka, Hannele Palkovej i Stanisława Rośka, za które dziękuję.

² M. Guiomar, *Zasady estetyki śmierci*, przeł. T. Swoboda, w: *Wymiary śmierci*, wybór i oprac. S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 82.

³ Zob. C. Lanzmann, *The Obscenity of Understanding. An Evening with Claude Lanzmann*, w: *Trauma. Explorations in Memory*, ed. C. Caruth, Baltimore 1995, zwłaszcza s. 201–209.

⁴ Określenie Stanisława Cichowicza: *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia*, w: *Antropologia śmierci. Myśli francuska*, wybrali i przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993.

Teraz będzie mnie zajmować właśnie ta druga. Zapytam, w jakim stopniu seria tragicznych zdarzeń negatywnych – śmierć Schulza w Holokauście i zagłada jego ciała – odcisnęła się na recepcji pisarza. Nie tyle na odczytaniach jego twórczości (choć oczywiście też⁵), ile zwłaszcza na legendzie pośmiertnej, której elementy wciąż powracają – z mocą niemal paradygmatyczną – w dyskursach biograficznych o Schulzu i w literacko-artystycznych nawiązaniach do jego życia i dzieła. Mam przy tym świadomość niebezpieczeństw: uniwersalizacji, banalizacji, odrealnienia, „świętoszkowatej gadaniny”⁶, jakie wiążą się z tak sformułowanym tematem. I bynajmniej nie jestem pewien, czy opowiadając o śmierci Schulza w ramach akademickiego spotkania, nie popełniam mimowolnie jednego z tych przekroczeń, uznawanych w badaniach nad Zagładą za etycznie dyskwalifikujące. Rzecz jasna, moja intencja była inna. Uważam, że krytyczny namysł nad modelami upamiętniania Schulza, a także nad specyficznymi stylami narracji ugruntowanymi w schulzologii, nie tylko nie musi prowadzić do indyferentyzmu, ale jest potrzebny – choćby do tego, by zrozumieć, jak bardzo schulzologia, od samego początku, naznaczona była nieprzepracowaną żałobą. Zarówno żałobą po Holokauście, jak i osobistymi żałobami Jerzego Ficowskiego i jego korespondentów; żałobami rozpisanyymi w listach, które słali do niego po wojnie świadkowie życia Schulza. To właśnie ta korespondencja określiła treściową i, co równie istotne, retoryczną formę *Regionów wielkiej herezji*⁷.

Przyznaję, że odczuwam pewien dyskomfort związany z nadreprezentacją tego modelu, dzisiaj używanego niekiedy – jak mi się wydaje – z przesadą, która przemienia postać Schulza

⁵ Zob. J. Olejniczak, *Dyskurs Zagłady – przed i po... (Wittlin, Wat, Schulz)*, w: idem, *Pryncypia i marginesy Schulza*, Gdańsk 2019, gdzie autor pisze, że „nasilenie «dyskursu Zagłady» i coraz bardziej «kłęczasta» struktura wielkiej narracji o Zagładzie spowodowały, że także międzywojenne teksty [...] Schulza – choć nie tylko one – zostały przez ów dyskurs «wchłonięte», zaczęły współtworzyć tę wielką opowieść” (s. 138), oraz: idem, *Powroty w śmierć*, Katowice 2009, s. 45–83.

⁶ Th. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, przy współpr. S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986, s. 507. Na temat etyki naukowego i literackiego pisania o Holokauście, problemu fundamentalnego w studiach nad Zagładą, zob.: J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Toruń 2016; idem, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009; A. Ubertowska, *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, Warszawa 2014; eadem, *Świadectwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007; *Reprezentacje Holokaustu*, wybór i oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster, Warszawa 2014; *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Markaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005; A. H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holokaustu*, przeł. B. Krawcovicz, Warszawa 2003.

⁷ Na temat retoryki *Regionów wielkiej herezji* i nie tylko: J. Kandziora, *Poeta w labiryncie historii. Studia o piśarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2017.

i jego biografię w przedmiot żałobnego kultu. Inaczej niż Janusz Rudnicki, nie chcę jednak prowokować ani palić mostów. Jego dwa szkice z cyklu *Listy z Hamburga* (odcinek siódmy i ósmy), publikowane w „*Twórczości*” w 1992 roku – w kontekście setnej rocznicy urodzin i pięćdziesiątej rocznicy śmierci Schulza – były jawnie skierowane przeciwko „sakralnemu”⁸ aspektowi pisarstwa Ficowskiego. Atakowały „hagiograficzną” opowieść o egzekucji Schulza, parodiując ją w sposób śmiały, ale też utylitarny, brutalny, może nawet efekciarski. Moja propozycja jest inna i – mam nadzieję – sytuuje się poza tymi antagonizmami. Nie zapominając o nich ani o trudnych emocjach, jakie są w nie wpisane, spróbuję spojrzeć na zarysowaną tu tematykę w perspektywie tanatologii czy nekrohumanistyki. Celem tego przesunięcia, zarówno metodologicznego, jak i językowego, jest rozpoznanie i nazwanie kilku węzłów problemowych, co do których będzie musiała się ustosunkować przyszła nekrografia Schulza. A nekrografia taka z pewnością powinna kiedyś powstać. Kto wie, czy nie powinna powstać już teraz, równoległe z biografią autora *Sklepów cynamonowych*, jako jej dopełnienie; bo „dopiero obydwie łącznie obejmują całość [...] pośmiertnej egzystencji”⁹. By stało się to możliwe, przede wszystkim trzeba jednak zrekonstruować tekst końca biografii Schulza. To on „rozsadza ramy biograficznego dyskursu”¹⁰ i stanowi zarazem pierwszy punkt odniesienia dla wszelkich narracji nekrograficznych.

19 listopada 1942, przed 12.00

Informacje na temat śmierci Schulza zachowały się dzięki relacjom świadków i opowieściom osób postronnych. Są to jednak nierzadko wspomnienia wobec siebie sprzeczne, spisywane po latach, w obliczu zawodnej pamięci lub przeciwnie – głęboko emocjonalne, dotknięte traumą utraty albo martyrologiczne. Dzisiaj zresztą są już często nieweryfikowalne.

⁸ Stosunek Rudnickiego do stylu Ficowskiego najlepiej ilustruje metafora drzewa, którego gałęzie uginają się pod ciężarem gnijących owoców: „Za słodkie one są, mdłe i podejrzanie śliczne. Jedynym ratunkiem dla tego wyrosłego z sakralnego podziwu drzewa byłby porządny kopniak. Z rozpędu, prosto w sam pień. Wszystko, co przekwitłe, spadłoby na dół, uwolnione od ciężaru patosu gałęzie powędrowałyby w górę”. J. Rudnicki, *Listy z Hamburga* (8), „*Twórczość*” 1992, nr 10, s. 86.

⁹ S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, s. 110.

¹⁰ *Ibidem*, s. 108.

Najpełniejsza próba scalenia tego wielogłosu została przedstawiona przez Jerzego Ficowskiego w trzech tekstach¹¹, opublikowanych w ciągu trzydziestolecia 1956–1986. Nie jest ona przy tym wolna od osobistego konceptu pisarskiego i związanych z nim zabiegów literackich: na przykład uspojniania, selektywnego doboru treści, fabularyzowania. Krytyczna lektura źródeł, na których opierał się Ficowski, pokazuje raczej migotliwość tego przekazu. Niewykluczone więc, że tu właśnie – w chaosie dyskursów, w niesprawdzalnych, równoległych wariantach, a nie w literackim porządku narracji – odsłania się koszmar, ale i polifoniczna prawda tej śmierci.

Nie budzi wątpliwości data dzienna ani miejsce zdarzenia: Bruno Schulz został zastrzelony 19 listopada 1942 roku na skrzyżowaniu ulic Czackiego i Mickiewicza, naprzeciw Judenratu (około sto metrów od dawnego domu rodzinnego), w akcji mordowania Żydów, od której ów dzień drohobycczanie nazwali później „czarnym czwartkiem”. Szacuje się, że w drohobyckim getcie zginęło wtedy od stu¹² (Michał Chajes) do dwustu trzydziestu¹³ (Samuel Rothenberg) osób. Bezpośrednim pretekstem do operacji gestapo miała być awantura z poprzedniego dnia, w wyniku której żydowski aptekarz Kurtz-Reines, broniąc się przed aresztowaniem, zranił esesmana Karla Hübnera w palec. Wybuchła panika. Według ustaleń Ficowskiego hitlerowcy zaczęli bez ostrzeżenia strzelać do przechodniów, „wbiegali za uciekającymi do bram domów, zabijali kryjących się na klatkach schodowych i w mieszkaniach”¹⁴. Schulz znalazł się w pobliżu, prawdopodobnie szedł do Judenratu po to, aby zaopatrzyć się w jedzenie. Izydor Friedman (Tadeusz Lubowiecki), przyjaciel pisarza i świadek jego śmierci, wspomina: „Słabszego fizycznie Schulza dopadł gestapowiec Günther, przytrzymał go, po czym przyłożył Mu rewolwer do głowy i strzelił dwukrotnie”¹⁵.

¹¹ W artykule *Przypomnienie Brunona Schulza* („Życie Literackie” 1956, nr 6), w końcowym rozdziale *Regionów* (pierwsze wydanie 1967) i w szkicu *Przygotowania do podróży* z tomu *Okolice sklepów cynamonowych* (1986). Narrację tych trzech tekstów omówił Marcin Romanowski w artykule *Śmierć Schulza*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2016, nr 4, s. 82–101.

¹² List Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 18 czerwca 1948 roku znajduje się w archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej (Korespondencja Jerzego Ficowskiego, tom 4: C, III 14533). Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2022 (w druku).

¹³ S. Rothenberg, *List o zagładzie Żydów w Drohobyczu*, wstęp, opracowanie i przypisy E. Silberner, Londyn 1984, s. 13.

¹⁴ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 506.

¹⁵ List Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana) do Jerzego Ficowskiego z 23 czerwca 1948 roku, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 207.

Najczęściej uznaje się, że tożsamość mordercy jest pewna: SS-scharführer Karl Günther pojawia się w wielu niezależnych relacjach, między innymi Emila Górskiego, Leopolda Lustiga, Alfreda Schreyera czy Abrahama Schwarza. Ponadto utrwalił się pogląd, że śmierć Schulza była rodzajem odwetu na innym gestapowcu, protektorze Schulza, Feliksie Landau, który przedtem zastrzelił protegowanego Günthera: dentystę Löwa (wersja Ficowskiego¹⁶) lub stolarza Hauptmana (wersja Lustiga, przytaczana przez Henryka Grynberga¹⁷). Günther miał się później publicznie chwalić przed Landauem: „Zastrzeliłem twojego Żyda!”¹⁸.

Trzeba jednak powiedzieć, że istnieje jeszcze co najmniej jedna wersja, która nie potwierdza tego rozpoznania. Znajduje się ona w protokołach relacji z Zagłady, spisanych przez ocalałych Żydów z Drohobycza w latach 1946, 1947 i 1958 w Historisches Institut in Jsrael w Hajfie. Wszyscy świadkowie – Chaim Patrych, Moses Marcus Wiedmann, Theodora Reifler i Josef Weissmann – twierdzą, że mordercą Schulza nie był Günther, lecz Friedrich Dengg, gestapowiec, którego nazwisko autor *Regionów wielkiej herezji* z jakiegoś powodu ignoruje, choć przecież posiadał te źródła w swoim archiwum¹⁹. Zeznania zawarte w protokołach dodają też kilka innych różnic do narracji, którą stworzył Ficowski. Podania te są jednak w paru szczegółach niespójne i może dlatego zostały uznane przez biografę za niewiarygodne.

Nie ma pewności co do godziny zdarzenia. Emil Górski, dawny uczeń, a potem przyjaciel Schulza, twierdzi, że zobaczył się z nim jeszcze przed południem, gdy ten odwiedził go w za-

¹⁶ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 220.

¹⁷ H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa 1997, s. 35.

¹⁸ *Requiem. Alfred Schreyer i Abraham Schwarz rozmawiają o śmierci Brunona Schulza*, w: M. Kitowska-Lysiak, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 146. Fatalne uwikłanie Schulza w rywalizację między gestapowcami, choć dzisiaj może się wydawać nieprawdopodobnie wręcz fabularyzowane, pojawia się w kilku niezależnych i wczesnych świadectwach. Po wojnie stało się jednym z najtrwalszych składników legendy pośmiertnej pisarza i jako „biografem” było niejednokrotnie przetwarzane zarówno w artystycznych, jak i historycznoliterackich interpretacjach jego życiorysu.

¹⁹ Nazwisko Dengga nie pojawia się u Ficowskiego ani razu. Zostaje on przywołany natomiast w rozmowie Alfreda Schreyera i Abrahama Schwarza, jednak w zgoła odmiennym kontekście, nie jako zabójca Schulza, lecz „dobry gestapowiec” i „protektor” Schwarza (*Requiem*, s. 145–147). U Budzyńskiego Dengg figuruje co prawda w spisie gestapowców z Drohobycza, ale również ten autor za mordercę Schulza bezsprzecznie uznaje Karla Günthera (W. Budzyński, *Miasto Schulza*, Warszawa 2005, s. 416). Archiwa w Yad Vashem zawierają akt oskarżenia Dengga i pozostałych gestapowców z Drohobycza o „mordowanie ludności w okrutny sposób” i organizowanie „akcji na Żydów”, ale bez wskazania na 19 listopada 1942 roku. Zob. Yad Vashem Documents Archive, M.9 – Jewish Historical Documentation Center, Linz (Simon Wiesenthal Collection), File Numbers: 46, 812, <https://documents.yadvashem.org/index.html?language=en&search=global&strSearch=Friedrich%20Dengg&GridItemId=3685799> (dostęp: 9.04.2019).



Róg Czackiego i Mickiewicza, miejsce śmierci Brunona Schulza. Fotografia z lat dwudziestych opublikowana przez Jerzego Ficowskiego w *Okolicach sklepów cynamonowych*, Kraków 1986.

kładzie pracy Gärtnerei przy ulicy świętego Jana. „Wiadomość o śmierci Schulza doszła do mnie bardzo szybko, może w godzinę po jego wyjściu ode mnie”²⁰ – deklarował w 1982 roku, co oznaczałoby, że pisarz zginął około 11.00 lub 12.00. Polemizuje z tym inny uczestnik wydarzeń, Alfred Schreyer – popierany przez Abrahama Schwarza – według którego „dzika akcja” gestapo rozpoczęła się zdecydowanie wcześniej, na pewno przed 9.00, a morderstwo Schulza mogło nastąpić „nawet przed godziną ósmą”²¹. Podobną chronologię odnajduję w pamiętniku Adeli Hilzenrad, prowadzonym od czerwca 1941 do sierpnia 1944 roku. Autorka, która w dniu śmierci Schulza ukrywała się w Drohobyczu poza gettem, zapisała, że strzelania trwała od około godziny 8.00 do 11.00 – a sprowokowali ją Günther i Landau²².

Niejasne są także doniesienia na temat domniemanej ucieczki z Drohobycza, rzekomo planowanej przez Schulza na 19 listopada. Badacze raczej zgadzają się, że Schulz mógł wtedy posiadać fałszywe dokumenty aryjskie (*Kennkarte*) – pomoc w zorganizowaniu papierów miał ktoś z warszawskiego kręgu pisarza, może działacz podziemny Tadeusz Szturm de Sztrem²³ lub Zofia Nałkowska²⁴, a dostarczono je Schulzowi zapewne ze Lwowa za pośrednictwem Armii Krajowej²⁵. Inną wersję podaje Harry Zeimer, dawny uczeń Schulza, według którego dokumenty zorganizował Schulzowi drohobycki znajomy związany z ruchem oporu, Tadeusz Wójtowicz²⁶. Pisarz od kilku miesięcy planował podróż do Warszawy, o czym świadczyłyby na przykład starania, jakie podjął w 1942 roku, aby zabezpieczyć rękopisy i rysunki, oraz

²⁰ B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, opracował J. Ficowski, Kraków 1984, s. 75. Maszynopis szkicu, podpisany przez Emila Górskiego z datą: „listopad 1982”, znajduje się w archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej (Korespondencja Jerzego Ficowskiego, tom 7: Goł – Gwa, III 14546). Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

²¹ *Requiem*, s. 148.

²² United States Holocaust Memorial Museum’s Collections, Hilzenrad family papers, Diary 1941–1944, Box 2 / Folder 1, Accession Number: 2011.278.1, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn44069> (dostęp: 8.04.2019).

²³ List Tadeusza Lubowieckiego do Jerzego Ficowskiego z 23 czerwca 1948 roku, s. 207.

²⁴ J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 85.

²⁵ Mało wiarygodne wydają się za to opowieści Kazimierza Truchanowskiego, który wiele lat po wojnie utrzymywał, że jako leśnik w Spale był głównym inicjatorem akcji ratunkowej Schulza. Zob. K. Truchanowski, *Spotkania z Schulzem*, w: *Przymierzanie masek. W 100. rocznicę urodzin Kazimierza Truchanowskiego*, pod red. Z. Chlewińskiego, Płock 2004, s. 30–31, a także krytyczny list Jerzego Ficowskiego, cytowany w artykule Jerzego Jarzębskiego *Komentarz do komentarzy: Schulz edytorów*, „Schulz/Forum” 3, 2013, s. 105–111.

²⁶ A. Grupińska, *Śmierć Brunona Schulza. O „czarnym czwartku” w Drohobyczu opowiada Harry Zeimer – uczeń i przyjaciel Schulza*, „Życie” 2001, nr 98, s. 14. Przedruk rozmowy opublikowanej w „Czasie Kultury” 1990, nr 13–14.

wspomnienia Zeimera, który na procesie Landaua zeznawał, że jakiś czas przed śmiercią („w ostatniej chwili”²⁷) Schulz „zrezygnował ze wspólnej z nimi ucieczki”²⁸. Ficowski wierzy Emilowi Górskiemu, który zapamiętał, że w dzień strzelaniny Schulz był gotów do drogi i odwiedził go właśnie po to, by się pożegnać²⁹. Z drugiej strony, Izydor Friedman nie potwierdza tego przekonania. Przeciwnie, opisuje Schulza jako człowieka wtedy już złamanego, pozbawionego nadziei na przetrwanie i woli życia, opóźniającego ucieczkę – niezdolnego do podjęcia jakiegokolwiek działania.

Ciało Schulza leżało na ulicy prawie dobę³⁰. Jednak okoliczności samego pochówku pisarza pozostają niejasne. Jerzy Ficowski i Wiesław Budzyński za najbardziej prawdopodobne uznają świadectwo Friedmana, który w liście do Ficowskiego z 1948 roku deklaruje, że następnego ranka po strzelaninie pogrzebał Schulza na starym cmentarzu żydowskim w Drohobyczu³¹. Zgadzałoby się to ze wspomnieniami Abrahama Schwarza – jako członek grupy zbierającej zwłoki na rozkaz Niemców zapamiętał on, że martwego Schulza grabarze nie ruszali, bo „ktoś miał zaraz przyjść, poszedł tylko po wóz, którym chciał przewieźć ciało Schulza na stary cmentarz [i pochować obok jego matki – przyp. J.O.]”³². Innego zdania jest Jerzy Jarzębski. Badacz za wiarygodną uważa relację Leopolda Lustiga, który – jak twierdzi – także uczestniczył w „oczyszczaniu” getta z zabitych. Według niego zwłoki Schulza zostały przewiezione razem z innymi na nowy cmentarz żydowski i tam pogrzebane wspólnie z ciałem stolarza Hauptmana (protegowanego Günthera). Lustig przypomina sobie nawet dokładne miejsce: „Leżeli przy murze, od wejścia w prawo, i tam zakopaliśmy ich w jednym grobie”³³. Istnieje

²⁷ Cyt. za J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 220.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Radykalnie odmienny stosunek do ucieczki Schulza miał Artur Sandauer, który przez lata głosił tezę, że Schulz tego dnia nie tylko nie planował wyjazdu, ale wręcz szukał śmierci, a morderstwo Günthera było w istocie samobójstwem pisarza zadany sobie cudzą ręką. Swoje poglądy na ten temat Sandauer budował jednak nie ze świadectw, lecz z własnej interpretacji twórczości Schulza, w której doszukiwał się przede wszystkim masochistycznego pędu do samozniszczenia, rozumianego bardzo dosłownie. Zob. A. Sandauer, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku*, Warszawa 1982, s. 36–37, gdzie formułuje powyższe sądy w najbardziej bezpośrednim wariacie. Wypowiedzi Sandauera przyczyniły się do zaostrzenia sporu między nim a Ficowskim.

³⁰ O czym świadczą dokładne, a w szczegółach zbieżne relacje, między innymi Ignacego Kriegela (H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, s. 35), Abrahama Schwarza (*Requiem*, s. 149) czy Bohdana Odynaka, który opisuje scenę okradania zwłok Schulza z zegarka (ibidem, s. 150–151).

³¹ List Tadeusza Lubowieckiego do Jerzego Ficowskiego z 23 czerwca 1948 roku, s. 207–208.

³² *Requiem*, s. 149.

³³ H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, s. 36.

jeszcze co najmniej jedna wersja tych zdarzeń, powtarzana przez Budzyńskiego za drohobyczką polonistką Dorą Kacnelson, lecz z powodu braku podobnych głosów nie sposób ocenić jej wiarygodności. Kacnelson знаła niejakiego Hauptmana (nie stolarza), który wiele lat po wojnie twierdził ponoć, że razem z pozostałymi pracownikami Judenratu pogrzebał ciało Schulza – prawie trzy dni (!) po strzelaninie – w zbiorowej mogile naprzeciw synagogi, obok starego cmentarza żydowskiego³⁴.

Niezależnie jednak od tego, którą relację uznamy za prawdziwą, trzeba powiedzieć, że faktyczne miejsce pochówku Schulza pozostaje nieznanne. Nie ma już starego cmentarza żydowskiego. Na jego terenie zbudowano w latach pięćdziesiątych blokowisko. Nowy cmentarz żydowski, obecnie zdewastowany, porastają dzika trawa i krzaki.

Materialność metafory

Negatywne metafory, za pomocą których dwudziestowieczna tanatologia konceptualizowała śmierć, takie jak „przerwanie”, „pęknięcie”, „pułapka niebytu”, „agresja zgnilizny”³⁵, „objawienie bólu istnienia”³⁶, „pustka, która wdziera się w pełnię życia”³⁷, „godzina absurdu”, „skandal”³⁸, stają się tu ordynarnie dosłowne. Są zarazem niedostateczne, mimo całej brutalności, jaką sobą ewokują, nawet mimo niewątpliwych związków pomiędzy takim sposobem konceptualizowania śmierci a doświadczeniem „rzezi wielkich wojen”³⁹ (Ariès pisze o doświadczeniu „śmierci plugawej”), w cieniu których formowała się pierwsza generacja tanatologów w Europie. Zagłada Schulza przekracza akt ulicznej egzekucji – dotyczy również pośmiertnego losu ciała, które jego mordercy skazali najpierw na uwłaczającą ekspozycję, a ostatecznie na anihilację w nieoznaczonym, zapewne masowym grobie. Ta być może najbardziej radykalna i nienawistna forma nekroprzemocy⁴⁰, jaką jest w obliczu tradycji żydowskiej,

³⁴ W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 16.

³⁵ L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 5.

³⁶ M. Vovelle, *Historia ludzi w zwierciadle śmierci*, w: idem, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowka, D. Senczyszyn, Gdańsk 2008, s. 45.

³⁷ V. Jankélévitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, s. 45.

³⁸ Ibidem, s. 59.

³⁹ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 559.

⁴⁰ Termin „nekroprzemoc” zapożyczam od amerykańskiego antropologa Jasona De Leóna. Według jego definicji jest to „przemoc dokonywana poprzez szczególne traktowanie zwłok, postrzegane przez sprawcę lub/i ofiarę (oraz grupy kulturowe, jakie reprezentują) jako uwłaczające, świętokradcze albo nieludzkie”. J. De León, *The*



Domniemane miejsce pochowania zwłok Brunona Schulza na cmentarzu żydowskim w Drohobyczu.
Fotografia Jerzego Jarzębskiego

a także szeroko rozumianej kultury Zachodu, instrumentalne usunięcie ciała lub grobu, równoważne z intencją usunięcia śladu istnienia, nazywana jest przez badaczy Holokaustu jakby tautologicznie: nekrobójstwem, nekrocycdem⁴¹. Zabijanie martwego. Nie ma w tej tautologii nic metaforycznego, jest tępa groza tych praktyk.

Schulz ≠ Mickiewicz

„Materia – choćby jej strzęp, niewielka resztką, choćby garstka prochu – jest dla aktywności w dziejach nieodzowna. Dzięki niej umarli podtrzymują swoje więzi ze światem, wchodzą w nowe związki z żywymi, którzy – tak, prochom! – przyznają często niemałą suwerenność. Materialne resztki (zwłoki, trumna, grób, należące do umarłych rzeczy) zastępują ciało unicestwione przez śmierć”⁴². Autor tych słów i twórca gatunku nekrografii, Stanisław Rosiek, pisze dalej o „wielkiej przemianie” zmarłego, mając na myśli szereg praktyk symbolicznych, za pomocą których żywi starają się oswoić nieodwracalność rozdzielania, a także przysłonić nicłość, owo Bataille’owskie *informe*, w które obracają się zwłoki w procesie tanatomorfozy. Wielka przemiana prowadzi zatem do złagodzenia biologicznego i semiotycznego kryzysu, spowodowanego przez śmierć – „nagłą lukę w dyskursie”⁴³. Trup, ów „poza-znaczący («*ou-tre-signifiant*»)”⁴⁴, jak nazywa go Louis-Vincent Thomas za Jean-Thierry Maertensem, powraca do porządku dyskursu jako „miejsce konwergencji bardzo wielu fantazmatów”⁴⁵.

Dokonyje się to w ramach dwóch powiązanych ze sobą procedur symbolicznych: „raz przez podwojenie zwłok, raz przez ich transformację”⁴⁶, przez wyobrażenie i przeobrażenie martwego ciała. Pierwsza praktyka polega na tworzeniu wizerunków, podobizn, reprezentacji zmarłego, utrwalających jego postać *in effigie*. „Tworzy się dzięki nim coś w rodzaju bytu «drugiego», wtórego”⁴⁷ – inne ciało-obraz, niepodatne na prawa biologicznego rozkładu, przeniesione w dziedzinę wyobraźni i wyobrażeń. „Effigie, zajmując miejsce śmiertelnych

Land of Open Graves. Living and Dying on the Migrant Trail, photo. by Michael Wells, Oakland 2015, s. 69.

Zob. też *Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli*, red. J. Orzeszek, S. Rosiek, Gdańsk 2022.

⁴¹ E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017, s. 191.

⁴² S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza*, s. 57.

⁴³ L. V. Thomas, *Trup*, s. 52.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem, s. 51.

⁴⁶ S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza*, s. 202.

⁴⁷ Ibidem, s. 203.

resztek umarłego, przejmując jego funkcje, jego właściwości i jego godność”⁴⁸. Drugie działanie obejmuje bezpośrednio materię, prowadzi do przekształcenia martwego ciała w przedmiot żałobny. Przemiana ta rozpoczyna się w chwili rytualnego przygotowania zwłok do ceremonii pogrzebowych, kończy natomiast ukryciem ich w grobie i zastąpieniem ich materialnym signifikantem: nagrobkiem, pomnikiem, odlewem dłoni, maską pośmiertną. Kluczowa rola przypada właśnie grobowi, który – jak pisze francuski tanatolog Jean-Didier Urbain – „ukrywa zwłoki oraz ich nieuniknioną przyszłość fizyczno-chemiczną”. Jest „semiotycznym obliczem tego, co ukrywa [...] znakiem afirmacji, znakiem pozytywnym, albowiem – postrzegany fenomenologicznie (z punktu widzenia człowieka pogrążonego w żałobie) – pozwala przekonać się o jego pełnej i niezmiennej referencyjności, którą sygnalizuje samo jego istnienie, pozwala zmaterializować pewne iluzoryczne wyobrażenie, wywołuje efekt «somatyczności» lub przynajmniej takiej obecności, która uwalnia nas od pustki, od poczucia utraty, od bezsensu”⁴⁹.

Zadanie nekrografa powinno polegać na śledzeniu zarówno materialnych, jak i symbolicznych dziejów martwego ciała, a także na krytycznym opisie „wielkiej przemiany” – procesu powtórnego budowania więzi między umarłym a żywymi. Dobrze widać jednak, że nekrografia Schulza musiałaby się zdecydowanie różnić od nekrografii Mickiewicza, która stała się tematem studiów i szkiców Stanisława Rośka. Istotnie, pośmiertne losy „Wielkiego Poety” i „Wielkiego Polaka” można by uznać za zwierciadło negatywne dla losów Schulza. Dzieli ich prawie wszystko. Nie tylko moment i okoliczności ich śmierci, lecz także modele egzystencji, jakie uosobiali. Biografia pierwszego już za jego życia miała charakter w najwyższym stopniu publiczny. Była to biografia „bohatera Polaków”, a po jego śmierci w sposób naturalny stała się częścią zmitologizowanej i zideologizowanej „narracji narodu” (Homi Bhabha⁵⁰). Nie powinien dziwić heroiczno-patriotyczny kult, jakim otoczono szczątki Mickiewicza. Jego nekrograf dysponuje bogactwem faktów: zarówno materialnych, obejmujących dzieje zwłok, a potem przedmiotów żałobnych, relikwii, pamiątek, jak i symbolicznych, na które składa się aktywność dyskursywno-polityczna wokół trupa i jego reprezentacje.

Biografia Schulza – choć z całą pewnością nie była biografią „skromnego nauczyciela z Drohobycza” – miała charakter prywatny, podobnie jak jego twórczość, która nie mogła się wpisać w ideologię i oczekiwania narzucane jej przez Historię⁵¹ (inaczej niż twórczość Mickie-

⁴⁸ Ibidem, s. 205.

⁴⁹ J.-D. Urbain, *W stronę historii Przedmiotu Funeralnego*, przeł. M. L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, s. 322–323.

⁵⁰ H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 146.

⁵¹ Za co zaatakowali go na przykład Kazimierz Wyka i Stefan Napierski.

wicza). W legendzie pośmiertnej otacza się Schulza, jako artystę, a zarazem ofiarę Holokautu, kultem martyrologicznym. W jego przypadku jednak ów proces „symbolicznego odzyskania”⁵² został zatrzymany. Cięży nad nim niedomknięte doświadczenie „dwuznacznej straty”⁵³ – straty, która nie odnajduje oparcia w materii i która nie kończy się konsolacją. Nekrografia Schulza różniłaby się – także metodologicznie – od nekrografii Mickiewicza przede wszystkim dlatego, że znacznie bardziej musiałaby się skupić na śledzeniu kolejnych reprezentacji zmarłego *in effigie* oraz na analizie dyskursu. Drugie ciało Schulza, ciało wyobrażone i opowiadane, istnieje nie obok, lecz zamiast, w zastępstwie nieobecnego przedmiotu żałobnego.

Śmierci (po śmierci)

Znamienne, że *Przypomnienie Brunona Schulza* z 1956 roku Jerzy Ficowski rozpoczyna emocjonalnym, po części fabularyzowanym opisem śmierci pisarza. Nie tylko ten fragment, ale cały tekst, uchodzący za początek powojennej schulzologii, ma charakter jakby „spóźnionego nekrologu”⁵⁴. Ta nekrologiczność stanowi zarazem klamrę domykającą dzieło Ficowskiego. Ostatnie wydanie *Regionów wielkiej herezji* z 2002 roku zostało opatrzone mottem, które pełni funkcję epitafium – wiersz *Mój nieocalony* z tomu *Ptak poza ptakiem*, przedrukowany na pierwszej stronie tego wydania, jest jak liryczny nagrobek postawiony Schulzowi, ale i osobisty testament biografy, podsumowujący jego wieloletnie prace. Między tymi dwoma tekstami roziąga się niemal pół wieku poszukiwań tego, co „ocalało na spalonej ziemi”⁵⁵, choć było „skazane na zagładę”⁵⁶: wszelkich świadectw o Schulzu, a także jego rękopisów i „archiwum egzystencji”. W misję ratowniczą Ficowskiego wpisana była też działalność komemoratywna.

W 1989 roku, w związku z nadchodzącym stuleciem urodzin i pięćdziesięcioleciem śmierci Schulza, biograf próbował bezskutecznie doprowadzić do ufundowania w Warszawie symbo-

⁵² J.-T. Maertens, *Nad otwartym grobem. Semiotyka zmarłego*, przeł. M. L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, s. 267.

⁵³ Zob. P. Boss, *Ambiguous Loss. Learning to Live with Unresolved Grief*, Cambridge–London 1999.

⁵⁴ Tej efektownej, a przy tym – jak mi się wydaje – trafnej formuły użył Marcin Romanowski podczas konferencji na IV Dniach schulzowskich w Gdańsku w listopadzie 2019 roku.

⁵⁵ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 194.

⁵⁶ Idem, *Wprowadzenie do Księgi listów do wydania z roku 2002*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 8–15.

licznego nagrobka pisarza. Pomnik, zaprojektowany przez warszawskiego rzeźbiarza Marka Tomzę, miał się składać z dwóch macew, białej i czarnej, ustawionych naprzeciw siebie. Na pierwszej miał się znajdować odwrócony, ołowiany autograf Schulza. Na drugiej – zwierciadło sferyczne z czarnego szkła, w którym odwiedzający przeglądaliby się na tle właściwego podpisu Schulza⁵⁷.

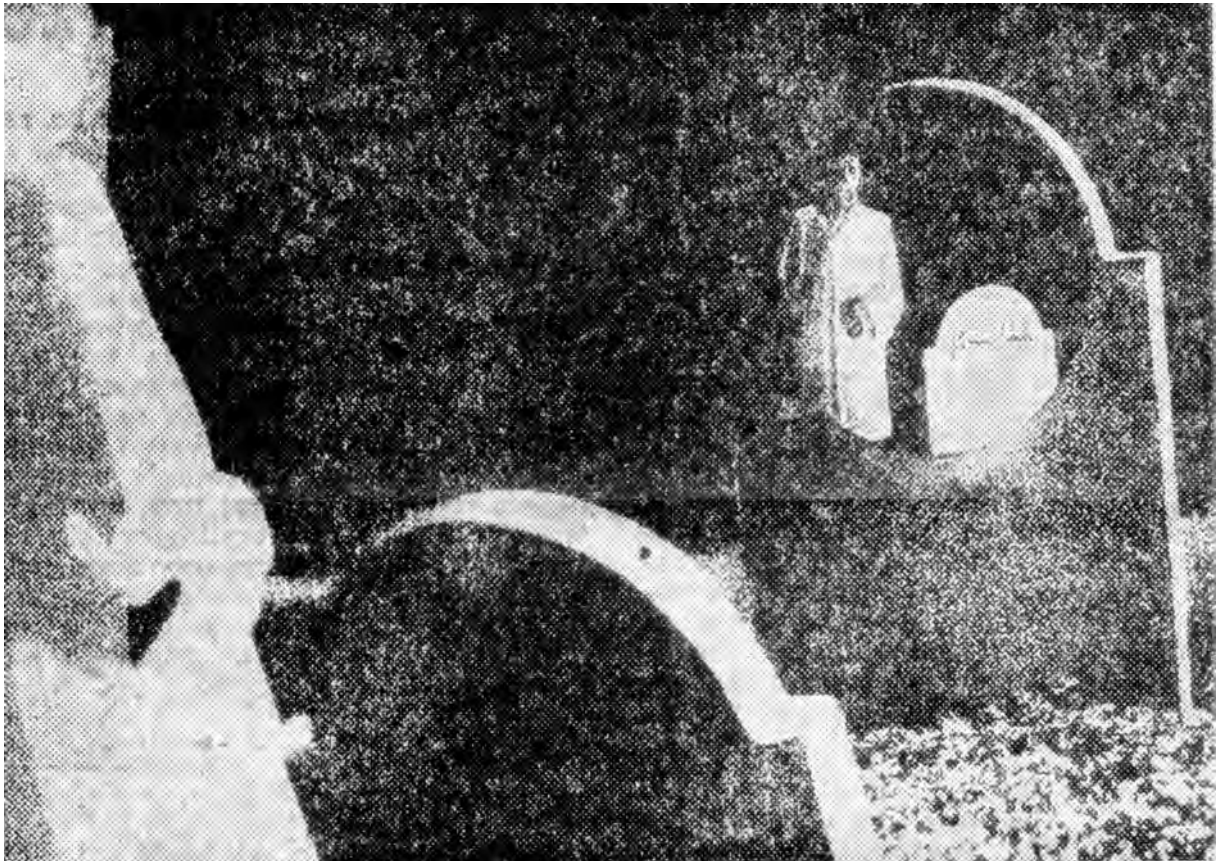
Takich symbolicznych nagrobków i epitafiów stawiano jednak Schulzowi w XX wieku znacznie więcej – i nadal się stawia w wieku XXI. Elegia na tragiczną śmierć Schulza to chyba najczęstsza forma składania *hommage* autorowi *Sklepów cynamonowych* w literaturze, sztuce, teatrze, filmie czy muzyce. Systematyczny opis tych realizacji, krytyczna ich charakterystyka, od najbardziej stereotypowych przedstawień i scenariuszy (Schulz jako bezbronny Żyd uwikłany w rywalizację dwóch gestapowców) po te idiomatyczne (Schulz jako ryba odpływająca w Bałtyku) – to zadanie na osobne studium. Jak duże jest pole badawcze, pokazuje już kilka przykładów.

Do najbardziej znanych i uznanych tekstów nekrologicznych należy z pewnością film Wojciecha Hasa *Sanatorium pod Klepsydrą* z 1973 roku. Scena końcowa – z katabazą Józefa, który opuszcza sanatorium, potykając się między niezliczonymi macewami – stanowi silne nawiązanie do Holokaustu i nadaje całości żałobny charakter. Nie tak jednoznaczna, lecz również niepozbawiona cech nekrologicznych, jest rzeźba Mirosława Bałki z 1982 roku zatytułowana *Bruno Schulz*, w której można rozpoznać subtelne nawiązanie do formy maski pośmiertnej. Osobliwy, a dziś chyba zapomniany przykład literackiego nekrologu Schulza znajduje się w zbiorze eseistycznym Włodzimierza Paźniewskiego *Życie i inne zajęcia*, opublikowanym w tym samym roku. W szkicu *Mesjasz na wakacjach w Truskawcu* Paźniewski przedstawia ostatnie dni pisarza w konwencji pasji: Schulz ma u niego twarz Chrystusa, Landau jest Piłatem, Günther Judaszem. Na drugim planie patosu dodaje legenda *Mesjasza* – nieukończone dzieło Schulza zostało przez Paźniewskiego przyrównane do brutalnie przerwane go życiorysu autora⁵⁸.

Funeralno-elegijna tradycja nie słabnie także w najnowszych nawiązaniach do twórczości i życia autora *Xięgi bałwochwalczej*. Wprost przeciwnie. Potwierdza to literatura światowa i polska przełomu XX i XXI wieku. Nie tylko Różewicz i jego wiersz *W świetle lamp filujących* – przede wszystkim poezja roczników siedemdziesiątych. Dla autorek i autorów tego nurtu, nazywanego przez krytykę poezją „ośmielonej wyobraźni”, Schulz stał się zarówno

⁵⁷ J. Ficowski, *Pomnik Brunona Schulza*, „Życie Warszawy” 1989, nr 14.

⁵⁸ W. Paźniewski, *Życie i inne zajęcia*, Warszawa 1982, s. 123–138.



Projekt symbolicznego nagrobka Schulza autorstwa Marka Tomzy.
Reprodukcja za artykułem Jerzego Ficowskiego *Pomnik Brunona Schulza*, „*Życie Warszawy*” 1989, nr 14.



Mirosław Bałka, *Bruno Schulz*, rzeźba, 1982. Fotografia Janusza Foglera.
Własność prywatna.

literackim patronem, jak i „tekstem”. Bohaterem ich wierszy, którego próbują na rozmaite sposoby wskrzeszać i ocalać, a który to jednak pojawia się zawsze w cieniu swojej śmierci (jak w wierszach Radosława Kobierskiego *Drohobycz, Śliwice* z roku 1999, Tomasza Różyckiego *Zagłada wioski* z 2006 czy Ewy Elżbiety Nowakowskiej *Plachta śniegu* lub *Nauczyciel robót ręcznych* z 2013).

Jak pisała Magdalena Rabizo-Birek: „Brak grobu Schulza, niemożność odnalezienia jego szczątków, mimo podejmowanych wysiłków, inspiruje poetów do ukazywania go jako ducha, zjawy, podobnego romantycznemu upiorowi lub wpisywania go w realia świata przedstawionego jego dzieł, na wzór zawartych w jego prozie projektów przedłużania życia ojcu – zamienionego w ptaka, robaka lub (bardziej innowacyjnie) jako niepozorny, choć wyróżniający się czymś szczególnym, przedmiotowy element otoczenia”⁵⁹. Lecz zarazem: „Tej straty, tej żałoby, mimo upływu dziesiątków lat, nie udaje się przepracować”⁶⁰. Jest raczej tak, jakby za każdą śmiercią czekała kolejna śmierć. Za każdym zmarłym kolejny zmarły. Za każdym nagrobkiem kolejny nagrobek.

W tomiku Serhija Żadana *Drohobycz* z 2018 roku Schulz pojawia się w przedmowie w roli przewodnika po mieście zamordowanych. Jego cień błakający się po miejscu zbrodni „jest tu u siebie, może zanurkować do byle bramy i rozpuścić się w zmierzchu, on też jest bardzo smutny i rozdarty, rozdarty od kilku dekad, od dnia, kiedy zastrzelono go tutaj – w środku jego rodzinnego miasta, w środku jego literatury. I tak chodzi do teraz – rozdarty, bardzo smutny. Trudno go nie poznać”⁶¹. Powieść Toma Sandqvista *Hemma i Drohobycz* z 2021 roku zaczyna się monologiem samego autora *Sklepów*, który roztrząsa okoliczności swojej śmierci. Zabieg ten sprawia, że dalsza narracja przypomina jakby przed- lub pośmiertne majaczenia Schulza z zaświatów. Tak jak u Żadana jest on zawieszony gdzieś między bepowrotnie utraconą przeszłością a równie obcym teraz.

Wydany także w tym roku zbiór opowiadań reżysera Janusza Majewskiego, zatytułowany *Maleńka*, otwiera się tryptykiem *W hołdzie Brunonowi Schulzowi*. Również tutaj śmierć jest motywem, który spaja trzy nowele. Pierwsza z nich, *Ławeczka w Truskawcu*, jest historią niedoszłego romansu między Schulzem a tajemniczą maturzystką, przerwane przez wybuch II wojny światowej – właśnie wtedy, gdy po długich miesiącach wreszcie „Czuł, że kończy się

⁵⁹ M. Rabizo-Birek, *Schulz poetów „ośmielonej wyobraźni” (prelimiaria)*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 80.

⁶⁰ Ibidem, s. 84. Ciekawego materiału dostarcza pod tym względem także 4 tom z serii „Acta Schulziana” z 2019, zatytułowany *Bruno Schulz w poezji. Antologia otwarta*.

⁶¹ S. Żadan, *Drohobycz*, przeł. J. Podsiadło, Warszawa 2018, s. 8.

czas depresji, niemocy, zwątpienia”⁶². Druga, *Psalm murmurando*, to stylizowana na *Noc wielkiego sezonu* parabola o Holokauście. Jej bohaterowie, stary kupiec i jego syn, mimo że ich sklep od dawna świeci pustkami, a okupowany sztetl przeobraził się w grobowe getto, nadal stoją na posterunku, czekając na klientów – aż pocisk niemieckiego czołgu kończy ich życie. Trzecia z kolei, *Operacja „Masada”*, rozgrywa się we współczesności i utrzymana jest w konwencji szpiegowskiego thrillera. Stanowi przy tym jasną aluzję do akcji przewiezienia tak zwanych fresków Schulza z willi Landaua do Jad Waszem. Tyle że u Majewskiego celem agentów Mosadu nie jest nowo odkryte dzieło Schulza, lecz tablica z nazwiskami rodzin, które po 19 listopada 1942 roku miały się ukrywać w podziemnej Twierdzy nieopodal Drohobycza, zaprojektowanej – jak głosi napis na ścianie – przez „Inż. Schulza Brunona”. W scenie odłupywania tablicy ze ściany schronu jeden z agentów objaśnia koledze, a przy okazji czytelnikom, gdyby nie wiedzieli, że data nie jest przypadkowa: „19 listopada gestapowiec Karl Günther zastrzelił na ulicy w Drohobyczu Brunona Schulza”⁶³.

Metafora Twierdzy, udosłowniona przez Majewskiego, odsyła – co dopowiada autor w postscriptum – do świadectwa Emila Górskiego, który po wojnie podzielił się nim z Jerzym Ficowskim. Według niego w ostatnich tygodniach życia Schulz miał opowiadać w drohobyckim getcie utopijne baśnie o Twierdzy, w której mogliby się schronić wszyscy Żydzi⁶⁴. Ukonkretniając ją w postaci podziemnego bunkra, Majewski stara się usilnie odwrócić bieg historii. Lecz zarazem ta zmaterializowana wizja schronu, do którego po kilkudziesięciu latach nocą włamują się agenci Mosadu, prawnuki ocalałych, wydaje się zbyt naiwna, jeśli nie w sposób niezamierzony parodystyczna wobec utopii Schulza – myślanej w sytuacji rozpacz. I jeśli utopia Schulza mogła być skuteczna, to właśnie poprzez oddalenie, jako jedyna szansa na chwilową wolność od rzeczywistości piwnicznych schronów i ulicznych egzekucji – wolność wyobraźni.

Przykład prozy Janusza Majewskiego pokazuje zresztą coś ogólniejszego – że literackim elegiom na śmierć Schulza zawsze towarzyszy niebezpieczeństwo kiczu. Najczęściej polega on na mieszaniu motywów i postaci z opowiadań Schulza z jego biografią. W efekcie Schulz staje się jakby bohaterem swoich opowieści, tyle że odbitym w zwierciadle Zagłady, która w zderzeniu z rozmachem jego literackiego świata poraża niszczycielskim bezsenssem. Dla

⁶² J. Majewski, *Ławeczka w Truskawcu*, w: idem, *Maleńka*, Warszawa 2021, s. 26.

⁶³ Idem, *Operacja „Masada”*, w: ibidem, s. 46.

⁶⁴ List Samuela Bergmana (Emila Górskiego) do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku – B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 69–70. Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

wielu spośród tych literackich nagrobków decydująca wydaje się jednak nie tyle motywacja estetyczna, ile etyczna. Imperatyw pamiętania i upamiętniania, spontaniczna i emocjonalna potrzeba oddania hołdu umarłemu, która nie zawsze szuka perfekcjonizmu formy.

Podobnie istnieje Schulz w sztukach plastycznych. Niezależnie od rejestru estetycznego, jaki reprezentują, artyści na ogół przetwarzają moment śmierci Schulza w uniwersalną metaforę Holokaustu lub próbują odmalować swój osobisty lament nad jego śmiercią. Na obrazie Edwarda Dwurnika *Shalom-Holocaust* z 2000 roku twarz Schulza, przycięta w połowie na prawym skraju płótna, płonie jakby białym ogniem wśród innych żydowskich twarzy. W cyklu Bartłomieja Michałowskiego *Sztetł III – Nauczycielowi z Drohobycza* rozmyte cienie Żydów błakają się po widmowych, zacierających się przestrzeniach, a tytuły kolejnych obrazów dopowiadają ich przeznaczenie: *Pożegnanie, Ostatnie rozmowy, Ostatnie dni, 1942, (...)*. Na rysunku Igora Mitoraja *Epitafium dla Schulza* dwie anonimowe figury ludzkie z zabandażowanymi twarzami stoją w bezruchu na tle czarnego dymu. Z kolei na rysunku Piotra Dumay *Ulica Drohobycza* nie ma już nikogo. Senny pejzaż uliczny przytłacza zdyscyplinowaną, architektoniczną pustką, a fasady kamienic z zaczernionymi witrynami, ciągnące się w nieskończoność, przypominają puste kwatery katakumb, których nikt od dawna nie odwiedza.

Nieraz przedstawienia są bardziej dosłowne. W twórczości austriackiego malarza Wolfganga Defanta motyw śmierci Schulza powraca w 2005 roku aż trzykrotnie – w rysunku i dwóch obrazach zatytułowanych *Requiem für Bruno Schulz*. Na wszystkich trzech próbach Defant ukazuje moment egzekucji, stopniując przy tym brutalność sceny i poziom jej przetworzenia – od dzikiego aktu morderstwa z jakby zinfantylizowanego szkicu, po fantazmatyczny pejzaż żałobny, w którym sfeminizowany esesman przygląda się pisaćemu Schulzowi spod przymkniętych powiek z zaciekawieniem, a może z pożądaniem. Na obrazie Jana Szczepana Szczepkowskiego z 2006 roku drohobycki pisarz został przedstawiony w pozycji płodowej, leżący na ulicy z twarzą ukrytą w dłoniach. Ten czytelny gest tanatyczny jest przełamany, choć tylko pozornie, ironicznio-gorzkim tytułem *Bruno Schulz udaje, że nie żyje*.

Jeszcze inaczej można spojrzeć na szkic francuskiego malarza i grafika Serge'a Kantorowicza *Portrait de Bruno Schulz, 1942, in memoriam*⁶⁵. Na tym dużym rysunku twarz Schulza tonie w głębokim lustrze, poprzecinana ekspresywnymi pociągnięciami węgla. Podpis z lewej strony kartki: „Kantorowicz”, umieszczony symetrycznie do tytułu, który został zanotowany po

⁶⁵ Serge Kantorowicz, *Portrait de Bruno Schulz, 1942, in memoriam*, węgiel na papierze, 56,7×76,7 cm. W zbiorach Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu.



Edward Dwurnik, *Shalom-Holocaust*, olej na płótnie, 2000.
Własność prywatna.



Piotr Dumala, *Ulica Drohobycza*, kredka, 2004. Własność prywatna.

Serge Kantorowicz, *Portrait de Bruno Schulz*, 1942, *in memoriam*, węgiel, 56,7×76,7 cm. W zbiorach Musée d'art et d'histoire du judaïsme w Paryżu.

prawej, jest nie tylko sygnaturą autorstwa. Rok śmierci Schulza pokrywa się z rokiem urodzin Kantorowicza, dziecka polsko-francuskich Żydów zamordowanych wkrótce w Auschwitz. Wpatrując się po latach w lustro z martwym obliczem Schulza, Kantorowicz stawia nekrolog drohobyckiemu artyście, ale zarazem rozpoznaje w nim swój alternatywny los, identyfikuje siebie jako nie-umarłego albo umarłego za życia śmiercią tych, którzy nie ocalili.

W 2018 roku w ramach projektu „Bruno Schulz. Artysta nienazwany” prowadzonego przez Fundację Republika Marzeń powstały dwie prace. Pierwsza, autorstwa Pawła Althamera, zatytułowana *Drzewo Schulz*, jest metalową instalacją, której górna część, jakby ogołocona korona drzewa, przypomina sylwetkę przewróconego człowieka ponakłuwanego gwoździami-cierniami. Na nie z kolei nabito, zamiast liści, minirzeźby z mydeł i fragmenty brązowej gąbki, która imitować ma kawałki chleba. Autorem drugiej pracy jest Jerzy Kalina. Jego *W niebo stąpanie*, instalacja umieszczona pierwotnie w Muzeum Żydów Mazowieckich w Płocku, składa się z czternastu figur mężczyzn, kobiet i dzieci o naturalnych rozmiarach. Każda z figur trzyma w ręku swoją macewę – zrobioną także z chleba.

Bycie w śmierci

Można by tak długo. Ślady żałoby po Schulzu są niezliczone. Opłakiwanie obejmuje swoim zasięgiem rozmaite media. A przecież pominąłem ślady muzyczne, teatralne, hybrydyczne, jak *Tree of Codes* Jonathana Safrana Foera – jego ażurowa struktura, skonstruowana ze szczeplin, przez które przeświecają szczątki Schulzowskiego tekstu, bywa nazywana ścianą płaczu⁶⁶. Pominąłem także te animatorskie, środowiskowe, rytualne, jak cykliczne festiwale czy premiery organizowane w pobliżu rocznic śmierci Schulza.

Łączy je najczęściej jedna cecha wspólna. Wszystkie te prace, teksty i działania realizują lub próbują realizować, jakby za Ficowskim, ocalający topos uobecniania przedwcześnie zmarłego pisarza: ofiary Zagłady i nekrocydu. Na przekór intencjom oprawców starają się oddać mu hołd i przywrócić utraconą somatyczność. Jeśli spojrzeć na nie z perspektywy antropologa żałoby – uczestniczą w kulturowym procesie konsolacji. Zmierzają „ku stworzeniu swego rodzaju zrytualizowanego kodu, stanowiącego ujście dla chaosu i nieładu, dzięki czemu agre-

⁶⁶ Zob. I. Chawrińska, *Jak modlitwa włożona w ścianę płaczu... O Schulzu Jonathana Safrana Foera*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 162–166.



Wolfgang Defant, *Requiem für Bruno Schulz*,
olej na płycie pilśniowej, 120×100 cm, 2005.
Własność prywatna.



Jan Szczepan Szczepkowski, *Bruno Schulz udaje, że nie żyje*, olej na płótnie, 130×140 cm, 2006.
Własność prywatna

sywny ładunek zostaje zneutralizowany, a autodestruktywna rzeczywistość zastąpiona symbolem”⁶⁷.

Zatem śmierć Schulza jako symbol – lub alegoria? Ten normatywizujący potencjał narracji funeralnych i martyrologicznych o Schulzu zauważył Aleksander Fiut: „tragiczny los Schulza i równie tragiczny los jego ostatniej, zaginionej powieści stają się w nich zarówno materiałem fabularnym, jak wyrazistą figurą Zagłady. Drobną, niepozorną postać drohobyckiego pisarza wyłania się z pochodzących milionów anonimowych cieni pomordowanych, by przypomnieć nie tylko o zbrodni ludobójstwa, ale także o bezpowrotnej utracie genialnych żydowskich artystów oraz o ich powstałych lub mogących dopiero powstać bezcennych dziełach sztuki”⁶⁸. Mówiąc inaczej: „autorom powieści nie chodzi w istocie o ułożenie – możliwej czy prawdopodobnej – wersji biografii Schulza, ile o zamienienie jego postaci w postać symboliczną”⁶⁹. Z tymi działaniami wiąże się jednak – oczywiście wbrew zamiarom ich twórców – niebezpieczeństwo redukcjonizmu. „W tym momencie twórczość Schulza zrasta się na dobre z legendą biograficzną pisarza, [...] znika też też Schulz jako człowiek uniwersalny, pozostaje udręczony Żyd czekający na śmierć” – pisał Jerzy Jarzębski. I dalej: „Schulz odgrywał w życiu obydwie te role, ale – paradoksalnie – to ta druga przesądziła w większym stopniu o jego międzynarodowej sławie. Jako artysta i myśliciel drohobycki twórca stawia swoim odbiorcom znacznie wyższe wymagania, żąda dla siebie nie tylko uwagi w lekturze i inteligencji pozwalającej kojarzyć i odczytywać różne systemy znaków, ale też erudycji pozwalającej włączać w procesie odbioru rozmaite konteksty literackie i kulturowe. Jako Żyd skazany przez nazistowski system na śmierć i usiłujący, dzięki swym talentom malarskim, odwlec nieuchronną egzekucję wymaga głównie empatii”⁷⁰.

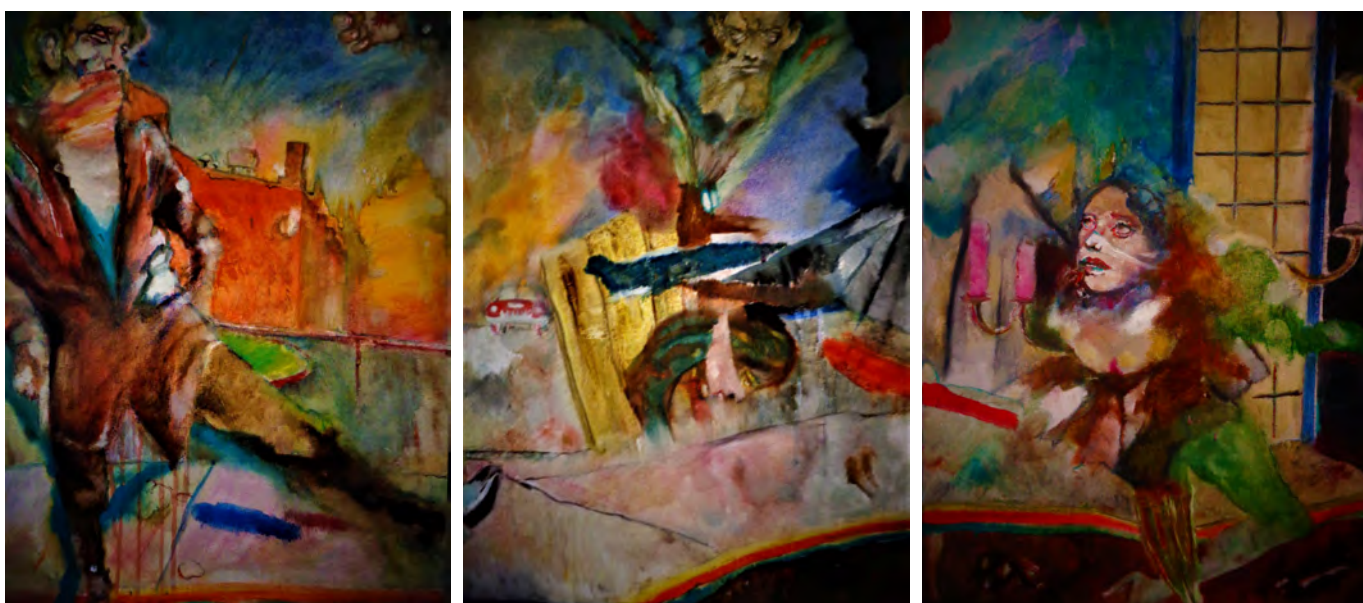
W podobnie sceptycznym tonie Norman Ravvin interpretował pośmiertną obecność Schulza w literaturze międzynarodowej – w powieściach Cynthii Ozick *Mesjasz ze Sztokholmu*, Davida Grossmana *Patrz pod: Miłość* oraz Philipa Rotha *Praska orgia*. Ravvin zauważa, że poza granicami Polski i poza zasięgiem języka polskiego „ikonizacja Schulza [...] jest w dużej mierze spowodowana okropnymi okolicznościami jego śmierci. Ma ona status paradygma-

⁶⁷ A. M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żaloby*, przeł. M. Woźniak, R. Sosnowski, J. Kornecka, M. Surma-Gawłowska, M. Olszańska, Kraków 2006, s. 188.

⁶⁸ A. Fiut, *Pośmiertne przygody Brunona Schulza*, w: idem, *Spotkania z Innym*, Kraków 2006, s. 116.

⁶⁹ Ibidem, s. 125.

⁷⁰ J. Jarzębski, *Sklepy bławatne i sklepy cynamonowe*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019, s. 17.



Rodger Gerberding, *Requiem for Bruno Schulz (triptych)*, 2021.
Własność prywatna.

tycznego aktu przemocy Niemców wobec Żydów w okupowanej Europie Wschodniej”⁷¹. Twarz Schulza – pisze dalej Ravvin – stała się emblematem Zagłady. Niezależnie od tego, że najczęściej reprodukowany jest jego autoportret z *cliché-verre*’u *Dedykacja*, datowanego na około 1920 rok, a żaden autoportret artysty z okresu po roku 1939 się nie zachował.

W imaginarium Zachodu Schulza obarczono rolą jakby odwrotną do roli Anne Frank. Oboje ogniskują w sobie silne zbiorowe emocje i stają się obiektami żałobnych kultów. Jednak podczas gdy Anne Frank „została przeobrażona w postać młodej świętej Holokaustu, w upostaciowanie dziecięcego pragnienia życia, które trwa nawet w obliczu potwornych zdarzeń – w łaskawą zapowiedź powrotu normalności po Holokauście”, Bruno Schulz jako przeciwsymbol tego pocieszenia „musi bezustannie umierać od kuli mordercy na ulicy Drohobycza. W kolejnych szkicach krytycznych, na kolejnych obwolutach książek, w kolejnych utworach autorów, którzy aspirują do miana jego akolitów, przywołuje się go po to, by stał się swoją śmiercią [podkreślenie – J.O.]”⁷².

Trudno się nie zgodzić – przynajmniej do pewnego stopnia – z obawami Ravvina czy Jarzębskiego. Zatrzymany w rytuale tanatycznym, uwięziony w kilku gestach i pozach, Schulz przypomina jedną z tych smutnych figur woskowych, których egzystencję podtrzymuje „nałóg reprezentowania”. „Każdemu z nich wisiał z ust, już martwy, jak język uduszonego, ich krzyk ostatni”⁷³. Czytam ten fragment *Wiosny* i nagle uderza mnie inne sformułowanie – nałóg reprezentowania żałoby.

Drugie ciało pisarza

Nie miałem jednak racji, gdy pisałem, że nekrograf Schulza musi ograniczać się do *effigies*. Materialna historia jego ciała nie została przerwana w listopadzie 1942 roku. Ciałem pośmiertnym, które istnieje ponad utraconym grobem, są jego dzieła. Ktoś powie, że na koniec sam poddaję się „nałogowi żałoby”, szukając pocieszenia w apoteozie. Może to prawda. Ale nie o horacjańskim przetrwaniu w słowach i dzięki słowom mówię. Bo tym ciałem Schulza są nie słowa trwalsze niż ze spizu, lecz papierowe kartki, zawsze gotowe się usunąć, choć prze-

⁷¹ N. Ravvin, *Veneration and Desecration: The Afterlife of Bruno Schulz*, w: *Bruno Schulz: New Readings, New Meanings / Nouvelles lectures, nouvelles significations*, published under the direction of / publié sous la direction de S. Latek, Montreal–Cracow 2009, s. 61. Tłumaczenie moje – J.O.

⁷² Ibidem, s. 62.

⁷³ B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 183.

cięż trwają jakimś prawem Odradka: rękopisy, rysunki, grafiki, urzędowe podania. Jak to możliwe?

Trzeba tylko zmienić punkt widzenia, oderwać się od nawykowych opozycji martwe–żywe, nieożywione–ożywione. Zaufać, że dochodzi tu do transgresji – wielu transgresji w obu kierunkach. Że materia Schulzowskiego archiwum nie jest bierna, lecz w kontakcie z badaczem „nabiera ciała”, ożywia się, staje się agensem. „Tam bowiem, gdzie pojawia się kryzys «realnego» ciała, tam uwalnia się siła nekroperformansu – zapośredniczonego w materialnych resztkach oddziaływania martwego ciała. Nekroperformans nie pyta bowiem o podmiot – tu same resztki, pozostałości oddziałują na żywych. Nekroperformans dokumentuje zatem to, co w pisaniu historii umarłych zostało nieuświadomione, przeoczone lub zepchnięte na margines życia politycznego i dyskursu historycznego”⁷⁴. To właśnie jest drugie ciało Schulza, materialne i historyczne, którego wcześniej nie rozpoznałem: rozczłonkowane w archiwach, licytowane na aukcjach za dziesiątki tysięcy dolarów, eksponowane w muzeach i galeriach sztuki, ukrywane przez kolekcjonerów jak relikwie.

⁷⁴ D. Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016, s. 38.

Negatywna historia literatury

Gest odwrotny

Zamierzam mówić o książce, której nigdy nie przeczytałem. Nie z powodu braku czasu, lenistwa czy cynizmu. W rzeczywistości nie mogłem jej przeczytać. Nawet jeśli ta książka powstała (co bynajmniej nie jest pewne, bo nie została opublikowana), jej manuskrypt uległ zniszczeniu kilka dni po śmierci autora. Wiem, że taka deklaracja na początek może się wydać pretensjonalna. Nie jestem jednak ani pierwszym, ani ostatnim, który zdradza się jako – powiedzmy – czytelnik negatywny.

Pojęcie to rozumiem jako rodzaj temperamentu badawczego albo sposób doświadczania literatury. Kim jest czytelnik negatywny? Ma on wiele wspólnego z „nie-czytelnikiem”, którego zdefiniował w słynnym eseju Pierre Bayard. Łączy ich na przykład uwrażliwienie na okrutny, „darwinistyczny” aspekt lektury: „Czytanie jest przede wszystkim nie-czytaniem. Nawet gdy prawdziwy czytelnik, czyli taki, który czytaniu poświęca całe swoje życie, bierze do ręki książkę i otwiera ją, gestem tym maskuje zawsze gest przeciwny – równoczesny, w związku z czym umykający naszej uwadze. Ten gest odwrotny, mimowolny, to gest pominięcia i zamknięcia wszystkich innych książek, które przy innym ułożeniu losów świata mogłyby znaleźć się na miejscu tej szczęśliwie wybranej”¹.

Czytelnik negatywny jednak bardziej niż książkami, których nie jest w stanie poznać ze względu na monstrualny rozmiar Biblioteki Babel (właśnie one są tematem Bayarda), interesuje się książkami, które nie istnieją, których nigdy nie napisano lub które nie zostały dołączone do katalogu, tak że po chwili nie było po nich śladu jak po fatamorganie – albo nadal gdzieś majaczą, tylko pytanie gdzie. Ani w marzeniu sennym, ani w pamięci, poza ciałem i ontologią, jak wampir z *Wiosny* Schulza – miękki, płynny i falujący ochłap „bez szkieletu i substancji”².

Powiedzmy, że czytelnika negatywnego uwodzi w literaturze przede wszystkim to, czego nie ma. W książkach napisanych widzi od razu książki, które przy innym – czasami nieznacznie – układzie losu mogłyby się znaleźć na ich miejscu. Również ich odrzucone warianty, nagle urwane wątki, niezrealizowane lub ledwie naszkicowane pomysły. Czytelnik negatywny otwie-

¹ P. Bayard, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2015, s. 17.

² B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 174. Wszystkie cytaty z prozy Schulza za tym wydaniem.

ra się zatem na ów „gest odwrotny”, lecz idzie dalej od nie-czytelnika Bayarda. Hegemonię tego, co w historii literatury jest, odczuwa jako przemoc – kulturowe uprzywilejowanie obecności (w pewnym stopniu podobne do hierarchicznego stosunku, jaki panuje w kulturze Zachodu między żywymi a umarłymi). Stanisław Lem sformułował to nawet dosadniej niż Bayard: „Każda książka jest grobem bez liku innych, które unicestwiła, bo wyparła”³.

Jednak autor *Doskonałej próżni* również nie jest czytelnikiem negatywnym. Zmyślone przez niego książki, podobnie jak ich brawurowe recenzje, osadzone są w przyszłości, w zawsze niedokonanym „kiedyś”. Jako czytelnik futurysta Lem projektuje lekturowe marzenia w sferę potencjalną, gdzie książki, takie jak *Die Kultur als Fehler* i *Historia literatury bitycznej* (w pięciu tomach), jeszcze nie istnieją, choć przecież – nadal mogłyby. Siła wyobraźni i mistrzostwo języka Lema sprawiają, że nabierają one niemal realnego kształtu. Czytelnik futurysta jest jak Schulzowski prestidigitator, który z pustego cylindra wydobywa „wstążki papierowe, kolorowe wstążki, łokciami, sążniami, na koniec kilometrami”⁴. Czytelnik negatywny natomiast przypomina nędzarzy Becketta. Jak Gogo i Didi, te groteskowe archetypy niemoty i melancholii, raz po raz „zdejmuje kapelusz, zagląda do środka, wkłada tam rękę, potrząsa nim, uderza w denko, wkłada z powrotem”⁵. Jest sceptykiem, którego marzenia lekturowe ulokowane są w czasie dokonanym. Książki, o których mówi, już nie zaistnieją, choć oczywiście – mogły być.

Nic z kapelusza

Negatywna historia literatury, terytorium czytelnika negatywnego, nadal czeka na opracowanie. Jak miałyby wyglądać? I na ile jest w ogóle możliwa?

Zbliża się do tego pomysłu na przykład Paweł Dunin-Wąsowicz w *Polskiej Bibliotece Widmowej*⁶. Ostatecznie jednak jego „leksykon książek zmyślonych”, napisany z rozmachem i odświe-

³ S. Lem, *Doskonała próżnia*, w: idem, *Biblioteka XXI wieku*, postłowie J. Jarzębski, Kraków 2003, s. 9.

⁴ B. Schulz, *Wiosna*, s. 147.

⁵ S. Beckett, *Czekając na Godota*, w: idem, *Utwory wybrane*, t. 1: *Dramaty, słuchowiska, scenariusze*, przeł. A. Libera, Warszawa 2017, s. 101.

⁶ A ciekawych inspiracji badawczych na ten temat, choć dotyczących zupełnie innego materiału, głównie z XIX wieku, dostarcza na przykład tekst Dawida M. Osińskiego, *Biblioteka jako przestrzeń poznania*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2018, nr 8: *Biblioteka, cz. 2*, s. 169–180 (zob. też w tym samym numerze artykuł Anity Cątek, *Fantastyczne biblioteki widmowe. Od fikcyjnych książek do pozatekstowych artefaktów*, s. 139–156). Problematyka „lektury negatywnej” – nawet jeśli niekoniecznie tak nazywana – podobnie jak narracja o dziełach nienapisanych i na rozmaite sposoby utraconych, oczywiście pojawia się w humanistyce od wieków.

żającym, anarchistycznym humorem, staje po stronie Lema (którego autor mianuje we wprowadzeniu patronem całego przedsięwzięcia). Encyklopedia Wąsowicza składa się z książek, które istnieją w fikcji literackiej, takich jak „metafizyczny romans” *Kardynał Xylotet* Brummela de Buffadera-Bluffa z *622 upadków Bunga* Witkacego lub „przewodnik życiowy” doktora Manfreda Petersona *Życie pełne cudów* z powieści Doroty Masłowskiej *Kochanie, zabiłam nasze koty*. Szkicowana przez niego historia literatury polskiej okazuje się zatem historią nieograniczonego nadmiaru, rozrasta się w głąb światów przedstawionych, niekiedy nawet na kilka poziomów, jak w powieści Kazimierza Brandysa *Pomysł*, której bohater, pisarz i wykładowca Kruzoe, zmyśla przed studentami polonistyki na University of Massachusetts traktat moralny *De Repetitione* nowo odkrytego renesansowego filozofa – mistrza Erazma Łysowolskiego. Inaczej do tematu podchodzi Stuart Kelly, którego *Księga ksiąg utraconych* w założeniu wydaje się zgodna z etosem czytelnika negatywnego. Szkocki krytyk i eseista na ponad czterystu stronach opisuje dzieje osiemdziesięciu dwóch autorek i autorów z tak zwanego kanonu – są tam Safona i Owidiusz, John Milton i Johann Wolfgang von Goethe, Franz Kafka, Philip Larkin czy Sylvia Plath – których dzieła zaginęły lub które zniszczono. Kelly uderza w znajomy ton, gdy mówi o „oceanie strat” i przypadkowości tego, co się w literaturze ostaje („Melancholijny pochod okaleczonych popiersi”), a także gdy pisze, że „*Księga ksiąg utraconych* to alternatywna historia literatury, epitafium i czuwanie, hipotetyczna biblioteka i elegia na to, co mogłoby być”⁷. Ciekawe są też uwagi Kelly’ego o „sposobach nieistnienia” książek⁸ oraz o powodach ich unicestwiania, takich jak na przykład polityczna, religijna i obyczajowa cenzura. Schulz pojawia się w obu tych książkach. Dunin-Wąsowicz pisze o apokryfie *Mesjasza* z powieści Cynthii Ozick, ale także o tytułowej *Księdze* z noweli Schulza oraz o zmyślonej przez Macieja Parowskiego w powieści *Burza* edycji *Sklepów cynamonowych* (Trzaska, Evert, Michalski, 1940). Ten nieistniejący poza światem *Burzy* egzemplarz został opisany tak: „okładkę zdobił blady, sepiowy kolaż, ale nie Schulza, tylko Janusza Marii Brzeskiego, z jego bodaj najbardziej znanego cyklu *Narodziny robota*. Toteż okładka nie przedstawiała kupców ani chasydów, nie było domków i uliczek Drohobycza, nie kusily z niej półnagie kobiety ani manekiny

⁷ S. Kelly, *Księga ksiąg utraconych*, przeł. E. Klekot, rysunki A. Krauze, Warszawa 2008, s. 16.

⁸ Podaje ich pięć: (1) książki napisane, które zostały zniszczone przez autorów, (2) książki napisane, które po śmierci autorów prawdopodobnie zostały zniszczone przez osoby postronne, (3) książki napisane, ale zagubione „w tym sensie, że się zawieruszyły” autorom, (4) książki pisane, ale nie napisane, które nie zostały ukończone z powodu śmierci autorów, oraz (5) książki, które pozostają „w wiecznym stadium embrionalnym”, obmyślane i zapowiadane przez wiele lat, lecz które ze względu na swój monumentalny temat lub inne okoliczności nigdy nie zostały rozpoczęte (ibidem, s. 13–14).

nieokreślonej płci. Trochę takich ilustracji zamieszczono w środku tomiku. Na okładce natomiast były wzory, wykresy, twarz Einsteina i Marii Skłodowskiej-Curie, dymy i błyski wielkiego wybuchu, złamana kolumna Zygmunta. Tylko w rogu maleńka twarz Schulza popatrywała na wszystko z przerażeniem”⁹.

U Kelly’ego z kolei, który zdaje się jeszcze nie tracić nadziei na odnalezienie Schulzowskiego dzieła, mowa przede wszystkim o rękopisie *Mesjasza*¹⁰. Jego praca jednak ma charakter popularyzatorski. W wielu rozdziałach Kelly opiera się na samych anegdotach lub na wiedzy powszechnie dostępnej. Nie zadaje sobie trudu krytycznego sprawdzenia źródeł. Chętnie poprzestaje na biograficznych schematyzmach (na przykład takie dwa zdania, streszczające długoletni problem Flauberta z pisaniem: „Pulchny autor rozwalał się w fotelu, przeciągał, a puste kartki wydawały się z niego drwić. Pozwalał sobie na napady płaczu lub z pasją oddawał się masturbacji”¹¹). Zapewne to kwestia rozpiętości – patrząc na historię literatury w makroskali, Kelly poświęca niuanse. Ponad fragmentaryczne zbliżenia przedkłada pejzaż całości, co musi prowadzić do uproszczeń. Jednak właśnie dlatego *Księga ksiąg utraconych* nie pozwala na utożsamienie – choćby imaginatywne – z utraconymi obiektami. I chyba niewiele o nich w istocie mówi, oprócz tego, że zostały utracone.

Nie na darmo Kelly przedstawia się jako kolekcjoner i od dzieciństwa pasjonat kompilacji („Posiadanie jednego czy nawet kilku tytułów z jakiejś serii nie wystarczało; wyglądało to tak, jakbym cierpiał na niedającą się pohamować manię posiadania wszystkich, niemal kompulsywną

⁹ Zob. P. Dunin-Wąsowicz, *Polska Biblioteka Widmowa. Leksykon księzek zmyślonych*, Warszawa 2016, s. 130; M. Parowski, *Burza. Ucieczka z Warszawy '40*, Poznań 2013, s. 394–395. Jest to jedna z najdziwniejszych konotacji schulzowskich, jakie znam. Schulz w powieści *science fiction*, która opowiada o alternatywnej historii Polski... Niemcy przegrali wojnę na skutek ulewnych opadów deszczu we wrześniu 1939 roku, Hitler został uwięziony na Wyspie Świętej Heleny, a w kawiarni Ziemiańskiej spotykają się na wieczorne poetyckim Bruno Schulz, Kazimierz Wyka, Maria Dąbrowska, Witold Gombrowicz, Karol Irzykowski, Zofia Nałkowska i inni. Parowski zresztą nie poprzestaje na okładce *Sklepów*. Zmyśla także nowe plansze z *Xięgi bałwochwalczej*, na przykład taką: „Na kartonie widać było grottgerowską Polonię w szatach bardziej obcisłych i kusych, niżby wypadało. Prowadziła na łańcuchu nagiego mężczyznę, podążał za nią na czworakach z kółkiem w nosie, jakie zakłada się bykom. Ten mężczyzna, rzecz nie od razu rzucała się w oczy, to był Adolf Hitler. Artysta tak go upozował, tak eksponował detale, by pokazać, że Hitler ma jedno jądro, zamiast dwu, jakby przystało normalnemu, zdrowemu mężczyźnie” (s. 395). Kicz tego przedstawienia jest dojmujący, a ponadto w swoim obrazowaniu obcy Schulzowi.

¹⁰ Co ciekawe, Schulz pojawia się u Kelly’ego nie tylko jako jedyny reprezentant literatury polskiej, lecz także – obok Dostojewskiego, Gogola i kilku średniowiecznych poetów islamu – jedyny pisarz spoza kanonu zachodnioeuropejskiego.

¹¹ Ibidem, s. 341.

potrzebę zamknięcia zbioru i jego skompletowania”¹²). Długa lista nazwisk w spisie treści Kelly’ego rzeczywiście ma w sobie coś z kolekcjonerstwa. Poprzez rozmiar i uporządkowanie daje złudzenie zbioru pełnego – przeznaczonego do oglądania i podziwiania. Tytuły utraconych książek są u niego jak suszone motyle, poczwaraki umarłych gatunków, przypięte szpilkami do płótna. Krótkie rozdziały – jak ich uproszczona taksonomia. Patrzymy na nie jak przez ochronne szkło. Oto przed nami: *L’Homme du coeur* – spalone dzieło Moliera (*Opus ignotum fumatum*), *Sanditon* – nieukończona przed śmiercią powieść Jane Austen (*Opus necatum ob morbum*), juvenilia Hemingwaya – skradzione podczas podróży z walizką (*Opus in via furatum*), *L’Arbre* – genealogiczna epopeja Pereca, rozproszona w notatkach, obmyślana całymi latami, zbyt długo (*Opus magnum obliviscum*)...

Negatywna historia literatury nie jest – tak ją sobie wyobrażam – wrogiem, lecz uzupełnieniem historii literatury. Choć ma w sobie pewien dysydencki potencjał i niewątpliwie trafia do *imaginarium* melancholicznego, nie powinna ani odmawiać wartości temu, co w literaturze zostało napisane, ani poprzestawać na indeksowaniu strat. Przynajmniej nie zawsze i nie w założeniu. Przede wszystkim natomiast – na tyle, na ile to możliwe – powinna ona rekonstruować utracone książki oraz, co jest nie mniej ważne, pracować nad stworzeniem języka do ich krytycznego opisu. Na poziomie materii zatem – poszukiwać rękopisów, gromadzić archiwalia i resztki, odpadki, które dzisiaj są ich ciałem. Z kolei na poziomie krytycznoliterackim – wsłuchiwać się w te szczątkowe zapiski, śledzić ich utajone, a nieraz celowo zatajone obecności w książkach, którym udało się urzeczywistnić. Nie powinna przy tym ignorować recepcji drugiego czy nawet trzeciego stopnia – wspomnień i świadectw, mniej lub bardziej wiarygodnych czy mitomańskich opowieści, które narosły wokół pustki. W nich również odsłania się jakaś prawda o utraconych dziełach. Jakaś – czasami jedyna.

Negatywna historia literatury uczy, że dzieje powstawania książek nie są pasmem zwycięstw i tryumfalnych pochodów, lecz przeciwnie – pokazuje proces pisarski i wydawniczy jako działanie obarczone ryzykiem niepowodzenia. Przedmiotem jej zainteresowania jest nie tylko historia idei, lecz najpierw historia piszących ciał – mających zawsze swoje ograniczenia, nieraz fizycznie osłabionych i niezdolnych do zakończenia pracy. Zanurzonych w codziennych zobowiązaniach i sprawach, które nie są literaturze obce, choć chętnie o tym zapominamy. Negatywna historia literatury uczy właśnie, że nic, co cielesne, nie jest literaturze obce.

¹² Ibidem, s. 9–10.

Olśnienie i jego brak

Schulz z pewnością zasługuje na specjalne miejsce w negatywnej historii literatury i nieprzypadkowo wciąż do niego wracam. Schulz to pisarz „bez archiwum, bez przed-dzieła”¹³, które niemal w całości zaprzepaściła Zagłada, a ostatecznie także ludzka niewiedza lub niekiedy – co niewykluczone – pragnienie ucieczki przed przeszłością. Lista jest długa: zagubiona epistolografia, dedykowane Mannowi opowiadanie *Die Heimkehr* i nowela o szewcu, którą przesłał do bolszewickich „Nowych Widnokręgów” w 1940 roku, utopijne baśnie o Twierdzy, które miał snuć w drohobyckim getcie¹⁴, i okrutnie trzeźwe zapiski, które według innego świadectwa prowadził w ostatnich miesiącach przed śmiercią, te około stustronicowe materiały do „martyrologii najstraszliwszej w historii”¹⁵, nie mówiąc nawet o notatkach i rękopisach, które musiały składać się na jego warsztat, gdy przygotowywał pierwsze, a potem kolejne szkice do *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. A przecież powiedziałem tylko o literaturze. Pomiąłem obrazy, rysunki, grafiki.

Świadomość tych strat kładzie się cieniem na dorobku Schulza. Odczuwa się to właściwie od samego początku schulzologii, od pierwszych tekstów Jerzego Ficowskiego, których poetyka, wraz ze swoimi figurami żałobnymi, długimi latami formowała dyskurs o pisarzu – przynajmniej jeden z jego głównych nurtów. Schulzologiczna mitologia, przedstawiona najpełniej w *Regionach wielkiej herezji*, ma dwa oblicza, które jednak – wbrew pozorom – nie są sobie przeciwne.

Po pierwsze zatem, mówi o „olśnieniu” i oszołomieniu nadmiarem, jakie leżało u jej źródeł. Ficowski porównuje swoje młodzieńcze spotkanie ze *Sklepami* do inicjacji Józefa z *Księgi* („Znalazłem Autentyk”). Po drugie, niemal równocześnie uruchamia kontekst niedostatku, nienasycenia, poczucia braku i tęsknoty do utraconych książek Schulza, a także do czegoś, co można nazwać za Marią Janion jego „archiwum egzystencji”. Odzyskanie tego prywatnego archiwum, składającego się z listów i wszelkich, nawet najbardziej przypadkowych dokumentów, przedmiotów osobistych oraz świadectw ludzi, którzy znali Schulza osobiście, stało się dziełem życia Ficowskiego.

¹³ S. Rosiek, *Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie sześciu stron rękopisu jednego opowiadania*, „Schulz/Forum” 2014, nr 4, s. 53.

¹⁴ Tak twierdził po wojnie Emil Górski. Zob. B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 69–70.

¹⁵ Relacja Michała Mirskiego nie została opublikowana. Jego słowa powtarzam za Jerzym Ficowskim – *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 103.

Te dwie metafory – olśnienie i strata – przenikają się u autora *Regionów* tak płynnie, że chyba nie sposób określić, która z nich jest dominująca. Obie są tak mocno zakorzenione w legendzie Schulza, że ich ślad można odnaleźć u wielu innych badaczy, czasem o tak odmiennych zainteresowaniach i temperamentach, jak Małgorzata Kitowska-Łysiak¹⁶, Władysław Panas¹⁷, Włodzimierz Bolecki¹⁸ albo – co spostrzegam nagle z zaskoczeniem („Skoro uparłem się rewidować [...] główne dogmaty schulzologii”¹⁹) – Michał Paweł Markowski, który w *Powszechnej rozwiązłości* w ten sam sposób, dwubiegunowo, charakteryzuje kluczowy jego zdaniem problem twórczości i egzystencji Schulza: „Chwile szczęścia jednak natychmiast obracają się w swoje przeciwieństwo, wraz z pojawiającą się natychmiast świadomością, że istota rzeczy na zawsze pozostanie niezgłębiona i jeśli unosić się będzie nad jednostkowym życiem, to tylko jako brak, jako pustka, po której utracie podmiot melancholijny będzie zawsze niepokieszony. Nietzsche marzył o epifaniach. Schulz wiedział, że są niemożliwe”²⁰.

Ale może przesadzam, a cytowany fragment kusi zbyt dalekim skojarzeniem? Ficowski, rzecz jasna, nigdy by nie napisał tego ostatniego zdania (dla niego właśnie Schulz to pisarz epifanijny), tak jak Markowski nigdy przecież nie nazwie Schulza „Brunonem Wielkim” (ani nie zadedykuje mu elegijnego wiersza). A jednak zastanawia mnie niezamierzone podobieństwo motywu, który działa jak pomost między tymi oddalonymi od siebie wyobraźniami i metodologiami. „Olśnienie” i „strata” jako emocjonalne i głęboko intymne doświadczenie czytelnika-biografa oraz jako filozoficzna interpretacja twórczości w duchu nietzscheańskim.

Mówiąc o paradoksach nietzscheańskiego logosu, zwłaszcza o związkach języka i egzystencji („To, o czym nie można mówić, trzeba pozbawić istnienia”²¹) oraz o ontologii niewyrażonego („czy niewypowiedziane istnieje, czy nie istnieje”²²), Markowski porusza zresztą szereg tema-

¹⁶ Zob. *Białe plamy w schulzologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010.

¹⁷ Zob. W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997 – dialektyka braku i pełni została tu wpisana w kontekst doktryny *szewirat ha-kelim* Izaaka Lurii.

¹⁸ W. Bolecki, *Wenus z Drohobycza*, Gdańsk 2017, s. 7: „Nagle okazało się, że twórczość, która stała się przedmiotem międzynarodowej kanonizacji, jest zaledwie skromną częścią znacznie bogatszego dorobku Schulza, z którego wiele utworów przepadło w koszmarze wojny, a spora część z tych, które ocalały, znikła na dziesięciolecie”.

¹⁹ M.P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 121. Ta rewizja jednak w praktyce skierowana jest przeciwko kabalistyczno-mesjanistycznej egzegezie Władysława Panasa, a nie całej schulzologii.

²⁰ Ibidem, s. 156.

²¹ Ibidem, s. 166.

²² Ibidem, s. 183.

tów bliskich negatywnej historii literatury i stawia pytania, na które będzie ona musiała prędzej lub później odpowiedzieć – a przynajmniej spróbować. Miejsce na podobne rozważania, które jednak znacznie przerastają ramy mojego szkicu, powinno się znaleźć w przedmowie do takich badań historycznoliterackich, jakikolwiek przybrałyby kształt – zbioru esejów, leksykonu czy forum internetowego.

Są to oczywiście problemy nieobce twórczości Schulza i chyba dlatego (a w każdym razie nie jedynie z powodu legendy biograficznej) Schulz jest dobrym patronem dla stylu obcowania z literaturą, który próbowałem tu opisać. Lektura afirmatywna i lektura negatywna – obie w sposób naturalny są obecne w schulzologii, nie w znaczeniu wartościowania estetycznego czy moralnego, ale właśnie jako balansowanie na biegunach poznawczych i stylistycznych, wznoszenie się do kolejnych, niekiedy spektakularnych odczytań i osuwanie się w bezgłos, w rozpad sensu i języka, tak jak kruchy, pełen przemilczeń i eliptyczny, zawsze jakby w pół kroku po stronie nicości, jest świat *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Kto wie, czy nie tutaj – między innymi – znajduje się źródło tak wielkiej, rosnącej z roku na rok, popularności Schulza wśród polskich i zagranicznych artystów i pisarzy, którzy – w skali chyba bez precedensu w literaturze polskiej²³ – adaptują do swoich utworów zarówno jego postać, jak i idiomatyczny świat wyobraźni²⁴. Ów gest zaniechania, niedomknięcia, cofnięcia się przed ostatecznością sądów, zdarzeń i form – zasugerowane w Schulzowskiej prozie przeczcucie „metafizycznego *no man's landu*”²⁵ – a obok niego zerwana, pełna luk biografia pisarza, są jak „zaproszenie do kontynuacji, i to kontynuacji wielorakiej, bo z jednej strony dotyczącej opowiedzianych przez Schulza fabuł, z drugiej – biografii twórcy, z trzeciej – historii jego zaginionych tekstów”²⁶. Do tych słów Jerzego Jarzębskiego dodam tylko, że nie zawsze jest to zaproszenie jednoznaczne i „bezinteresowne”. Raczej uwiedzenie. A może powołanie? A może pułapka? Bywa, że luźna tkanka opowiadań i biografii Schulza oplata nas mocno jak pajęczyna²⁷.

²³ Schulz jest bohaterem kilku powieści, komiksów i noweli graficznej dla dzieci, a także piosenek – nie wspominając o odwołaniach artystycznych.

²⁴ Branislava Stojanović nazywa takich twórców „schulzoidami”.

²⁵ Co zarzucali Schulzowi Wyka i Napierski.

²⁶ J. Jarzębski, *Fabryki fabulistyczne: narodziny opowieści z życia i dzieła Schulza*, w: idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 197.

²⁷ Czego dowodem twórczości epigońskie, uzależnione od Schulza w sposób nie zawsze fortunny. Zob. „Schulz/Forum” 2016, nr 8 poświęcony „schulzoidom”.

Proto-Schulz?

Nie zamierzam jednak pisać ani o *Mesjaszu*, ani o Księdze Schulza, choć książka, którą mam na myśli, znajduje się – by jeszcze raz sięgnąć do Bayarda – w „bibliotece wspólnej”²⁸ schulzologii. Żaden badacz Schulza nie mógł jej przeczytać, ale mimo to funkcjonuje ona jako stały element „szerszej całości” i kształtuje odbiór Schulzowskiej prozy. Mam na myśli nieukończoną powieść Władysława Riffa, spaloną przez pracowników sanitarnych w ramach dezynfekcji pokoju, w którym mieszkał i umierał chory na gruźlicę autor. Powieść ta, podobnie jak sam Riff i jego – ponoć bogata – korespondencja z Schulzem, istnieje dzisiaj „jedynie w legendzie nieocalonych słów i wiarygodnych świadectw”²⁹. Jej migotliwe istnienie jest ponadto niesamodzielne, tak dalece wkomponowane w mit Schulza, że poza nim – właściwie nie do utrzymania. O samej twórczości Riffa wiadomo niewiele. Prawie nic. Dość dokładnie natomiast można określić miejsce, jakie zajmuje w „systemie relacji”, wobec rozwoju talentu literackiego Schulza.

Tak przynajmniej sądził Jerzy Ficowski, który nadał Riffowi miano „partnera kongenialnego” i widział w nim – obok Debory Vogel – jednego z duchowych patronów *Sklepów cynamonowych*. Relację Schulza i Riffa opisywał Ficowski niejednokrotnie i konsekwentnie w podobny sposób, na przestrzeni lat zmieniając tylko ładunek emocjonalny, nieco łagodząc afektowany ton *Regionów wielkiej herezji*, co sprawiło, że stała się ona Schulzowskim biografemem. Najpełniejsza, a zarazem ostateczna jego redakcja znajduje się we wprowadzeniu do *Księgi listów* z 2002 roku. Ficowski opowiada:

„Do owych niedających się zlokalizować w konkretnym czasie, najwcześniejszych dzieł literackich – przyczyniła się łączność Schulza – głównie listowna – z Władysławem Riffem, blisko o dziesięć lat młodszym odeń, dożywotnim zakopiańskim rekonwalescentem. Przyjaźń między nimi – nie wiemy, jak i kiedy nawiązana – objawiać się miała przede wszystkim w listach, we wzajemnej ich wymianie, w konfrontacji wyobraźni, w próbkach twórczych wizji, którymi obaj

²⁸ Bayard opisuje ją tak: „Wbrew pozorom wymiana zdań na temat jakiejś książki najczęściej nie dotyczy wcale jej samej, lecz o wiele szerszej całości, rozciągającej się na wszystkie dzieła uchodzące za ważne w danym momencie kultury i konstytuujące ów dokument. I tak naprawdę liczy się przede wszystkim ta całość, którą będę tu nazywał wspólną biblioteką” (s. 21).

²⁹ J. Ficowski, *Wprowadzenie do „Księgi listów” do wydania z 2002 roku*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 23.

dzielili się rozrzutnie. Władysław Riff okazał się – by użyć sformułowania samego Schulza – wymarzoną «wspólnikiem do przedsięwzięć odkrywczych»³⁰.

A dalej: „Riff pisał wiersze i powieść, ambitną, »eksperymentalną« w konstrukcji, którą sam określał jako »powieść przygód psychicznych«. Między Zakopanem a Drohobyczem miało się wiele listów – z obu stron niecierpliwie oczekujących odpowiedzi, rozstrzygnięć, aprobaty. Były to listy »ważne« i z tego powodu traktowane jako »pilne«: pełne spraw sztuki, którą obaj żyli, mityzacji życia i świata, praktykowanej w idei i w pisarstwie. Pokrewni sobie duchowo, złączeni wspólną pasją, wspólną inspiracją mitem jako siłą sprawczą sztuki – jedynej sprawy, jedyne zadania, które ich absorbowało – próbowali określać własną interpretację świata. W polemice, we wzajemnych sprzeciwach i akceptacjach, nieraz dochodzili do wspólnych lub identycznych wniosków, a rozbieżności jawiące się między nimi stawały się często jeszcze bardziej dla obu stron owocne niż jednomyślność»³¹.

To właśnie ta korespondencja – zdaniem Ficowskiego – zainspirowała Schulza do podjęcia pierwszych prób literackich. Skąd jednak wiadomo, że tak rzeczywiście było? Trudno dzisiaj odgadnąć, na jakiej podstawie autor *Regionów* rekonstruuje treść zaginionych listów. Lektura wspomnienia Haliny Drohockiej z 5 czerwca 1948 roku, znajdującego się w archiwum Jerzego Ficowskiego, oraz odpowiednich fragmentów *Kwestii gustu* Adama Ważyka – dwóch źródeł, które biograf ujawnia, gdy kreśli historię Riffa – bynajmniej nie potwierdza tego obrazu.

Drohocka nie pisze na ten temat nic. W jej pamięci ważny jest przede wszystkim Schulz, którego poznała, jako gimnazjalistka, latem 1926 roku w Zakopanem. Riff pojawia się w tle, anonimowo, i tylko kontekst pozwala się go domyślać w „towarzystwie”, które zamieszkiwało wówczas w willi „Piast” (pensjonatem kierowała matka Riffa, on sam z powodu gwałtownie postępującej gruźlicy płuc musiał w roku 1925 przerwać studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim³² i mieszkał w Zakopanem na stałej kuracji).

„Dostyc szybko zawiązała się między nami – opowiada Drohocka o autorze *Sklepów* – pewnego rodzaju zażyłość, która obejmowała zresztą jeszcze kilka osób. Dlatego trudno jest mi pisać o Schulzu obiektywnie, i o nim samym, bo w moim wspomnieniu łączy się on nierozzerwalnie z tamymi ludźmi. Szkicował wtedy portrety kilku osób z pensjonatu, między innymi i mój.

³⁰ Ibidem, s. 11.

³¹ Ibidem, s. 11–12.

³² Wiadomo to z listownej kwerendy, którą Ficowski przeprowadził w 1992 roku w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zob. List Leszka Hajdukiewicza do Jerzego Ficowskiego z 25 czerwca 1992 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej, sygn. 14549, k. 50–52. Za wszystkie cenne wskazówki archiwalne dziękuję profesorowi Jerzemu Kandziorze – znawcy spuścizny Ficowskiego.

[...] Miał ogromną fantazję, pamiętam, jak wieczorami zbierało się nasze towarzystwo na tarasie i Bruno opowiadał fantastyczne bajki, których często ja miałam być bohaterką³³.

Najwięcej o bliskości Schulza i Riffa mówi może – ale właściwie co? – reakcja Schulza, po paru latach, na wspomnienie jego śmierci: „Ale kiedy w następnym liście potrąciłam o sprawy osobiste, dotyczące bliskiego nam obojgu, nieżyjącego już wtedy człowieka, nie odpisał mi wcale. Kiedy go później spotkałam, przepraszał mnie i tłumaczył się «niech pani się nie gniewa, nie mogłem odpisać, nie chciałem, żeby pani mi to wszystko pisała», nie umiał się wysłowić, ale zrozumiałam, że nie chciał się dać wciągnąć w jakieś zwierzenia, że po prostu nie interesowały go zwyczajne, ludzkie sprawy, że wolał się zamknąć w swoim nierealnym świecie³⁴.

Dodajmy od razu, że Ficowski interpretuje to zdarzenie w sposób, którego cytowany list Haliny Drohockiej w zasadzie też nie potwierdza – choć zgodny ze swoim wyobrażeniem o psychiczności autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Ucieczka przed rozmową o Riffie zatem była w narracji Ficowskiego spowodowana nie brakiem zainteresowania dla „zwyczajnych, ludzkich spraw”, ale „zabobonnym” lękiem, „że mówienie o «duchowym bliźnim» wciągałoby Schulza niejako w «regiony nicości», w których zmarły już się znalazł³⁵.

U Ważyka, który poznał Riffa i Schulza latem 1927 roku, a więc zaledwie kilka miesięcy przed śmiercią młodego pisarza (Riff zmarł 25 grudnia w wieku dwudziestu sześciu lat), zachował się co prawda ślad ich korespondencji: „Bruno Schulz przysłał mi kilka listów Riffa pisanych z Zakopanego do Drohobycza. Pensjonat w tych listach przeobraził się w statek, spomiędzy gości wyłoniona była załoga pod wodzą fikcyjnego kapitana. Statek był groteskowy, proza plastyczna, gęsto usiana metaforami, wszystko miało ton żartobliwy i nie dawało wyobrażenia o spalonej powieści Riffa³⁶.

Czy jednak ten jeden fragment może potwierdzić hipotezy Ficowskiego o roli, jaką w rozwoju literackim Schulza odegrał Riff? Niewykluczone, że część źródeł, z których korzystał Ficowski – nie ujawniając ich – bezpowrotnie przepadła. Nie dowiemy się zatem, co było tematem niezachowanych listów od Haliny Drohockiej lub rozmów ustnych, do których zapewne między nimi dochodziło. Jest dość prawdopodobne na przykład, że dodatkowych informacji o Riffie udzieliła Ficowskiemu także graficzka Stefania Dretler-Flin.

³³ List Haliny Drohockiej do Jerzego Ficowskiego z 5 czerwca 1948 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej, sygn. 14534, k. 68. Podkreślenia moje – J.O. Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2022 (w druku).

³⁴ Ibidem, k. 70.

³⁵ J. Ficowski, *Wprowadzenie do „Księgi listów” do wydania z 2002 roku*, s. 13.

³⁶ A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 117–118.

W artykule z 1956 roku, po trzydziestu latach, tak opisuje ona pierwsze spotkanie z Schulzem: „Mieszkał w willi Piast, stojącej ongiś na dzisiejszym placu autobusowym. Szeptano między sobą: – Zagrożony gruźlicą... bogaty brat finansuje jego leczenie... Był nieśmiały, zawsze sam...”³⁷. Riff również musiał wtedy mieszkać w pensjonacie „Piast”, ale znów – jak w opowieści Drohockiej – pozostaje nieobecny. W liście z 3 czerwca 1948 roku, jedynym w zbiorach Ficowskiego, jaki opatrzony jest jej nazwiskiem, Stefania Dretler-Flin pisze: „podaję Panu do wiadomości, że byłam z Nim [Schulzem] w kontakcie osobistym i listownym w latach 1926–1930 i mogę Panu służyć – obfitym w moim pojęciu – materiałem ustnym”³⁸.

Czy to właśnie ona była osobą, która w „materiale ustnym” przekazała Ficowskiemu następujący obraz, nie wiadomo: „Jest w opowiadaniu Schulza *Noc wielkiego sezonu* z cyklu *Sklepy cynamonowe* fragment – bardziej klasycznie surrealistyczny niż schulzowski w swej metaforze i obrazowaniu – o którym ktoś, kto znał i Riffa, i Schulza, twierdził, że został przejęty z listu czy fragmentu prozy Riffa. Fragment ów brzmi: «Ojciec nasłuchiwał. Jego ucho zdawało się w tej ciszy nocnej wydłużać i rozgałęziać poza okno: fantastyczny koralowiec, czerwony polip falujący w mętach nocy»³⁹.

Dzisiaj możemy temu świadectwu zaufać lub nie. To chyba kuszące dla kogoś, kto w swoich poszukiwaniach napotykał dotąd na same ślady nieobecności. A więc poddać się, zaufać bez reszty? Że tu oto materializują się słowa Władysława Riffa, niemal namacalne – przechowane na zasadzie kryptocytatu w prozie innego pisarza. Jedyna sygnatura stylu, jak tkanka przeszczepiona w obce ciało. Ciało własne w ciele obcym.

[Koperta z wierszami. Dopisek pod trzech latach]

Czy na pewno jedyna? Czytając swój szkic dzisiaj – po prawie trzech latach od opublikowania jego pierwszej wersji – uznałem, że powinienem wtargnąć w ustalony już tekst i złagodzić poprzednie zdanie. Nie wiedziałem wtedy – trzy lata temu – że w Archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej znajduje się koperta podpisana „Wiersze Władysława Riffa, przyjaciela-

³⁷ J. Kurczab, *Cień „Xięgi Bałwochwalczej”*, „Życie Literackie” 1956, nr 44, s. 5.

³⁸ List Stefanii Dretler-Flin do Jerzego Ficowskiego z 3 czerwca 1948 roku, Archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2022 (w druku).

³⁹ J. Ficowski, *Wprowadzenie do „Księgi listów” do wydania z 2002 roku*, s. 13.

la Brunona Schulza”⁴⁰. W środku są trzy odręcznie zapisane kartki z zeszytu w linie. Schłodnie, prawie bez skreśleń, ktoś zanotował na nich trzy krótkie utwory zatytułowane kolejno – *Z dala od miasta*, *Drogi* i *Pan*. Kto? Z pewnością nie jest to charakter pisma Ficowskiego. Szybkie porównanie z listami Haliny Drohockiej pozwala stwierdzić, że zapewne to jej ręka sporządziła te kopie.

Gdzie jednak tekst źródłowy wierszy? Skoro ich autor nie żył od dwudziestu lat – gdy Ficowski nawiązał z nią kontakt – a jego archiwum przepadło, czy Drohocka odtwarzała je z pamięci? Jeśli tak było, trzeba powiedzieć otwarcie, że po prostu napisała wiersze na nowo – zgodnie ze swoimi kompetencjami literackimi i na własne ryzyko. Czy dlatego Ficowski nigdy nie zdecydował się ich opublikować lub choćby sparafrazować? Czy może jednak intencja przemilczenia była inna? Czy obawiał się na przykład, że portret Władysława Riffa, który zaczął już kreślić, nie przetrwa zderzenia z tymi próbami poetyckimi? Ale czy te wiersze mówią nam dzisiaj cokolwiek o talencie literackim ich rzekomego autora?

Jeśli nawet Riff je stworzył – zapewne nie są one odzwierciedleniem stylu prozatorskiego, którym miał zainspirować Schulza. Niewykluczone, że są to owe trzy nieudane, chłopięce liryki, o których na marginesie wspomina w *Kwestii gustu* Adam Ważyk („Pokazał mi trzy wiersze, epigońskie wobec Skamandra”). Niezależnie od ich wartości literackich, zdecydowałem się je opublikować jako – być może jedyne – materialne ślady piszącego ciała Riffa. Lub ciała podpisującego się jako Riff.

Z dala od miasta

Nad ziemią targaną wiatrem
nad ziemią ziemią!
długo coś mówisz do mnie
twą wargą niemą.

A ja tu w ciszy wyrastam
nad świty, świty!
nie połknie mnie czarne miasto
w gorączce dni tych.

⁴⁰ Zwrócił mi na to uwagę profesor Jerzy Kandziora. Zob. Archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej, sygn. 14620, k. 73–75. Zob. też (wtedy jeszcze nieopracowany) *Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej*, t. 26: *Archiwum Jerzego Ficowskiego (sygnatury 14422–14644)*, red. M. Gamczyk-Kłuźniak, Warszawa 2019.

Z wierszy Władysława Riffa.

Idąca od miasta.

Stąd ręką targem natrem
nad ręką, ręką!

dlugo coś miśisz do mnie
tuż wazę, niemi.

A ja tu w ciemny szpataw
nad wity, szoty!

nie potkniesz mnie czarne miasto
w gorącym dniu tych.

Wracam, Wicery gładcy
w korabkach pływaj do wrot
i floty bógostwinię
mój powrót, powrót!

(rękopis)

„Z wierszy Władysława Riffa” – rękopis sporządzony przez Halinę Drohocką, około 1948. W zbiorach Archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej, sygn. 14620, k. 73–75.

Wracam. Wieczory gwiazdy
w korabiach płyną do wrót
i floty błogosławią
mój powrót, powrót!

(Zakopane)

Drogi

Te drogi: o czerwonych, szumiących brzegach
o kuszących wełnianych nurtach Lety
śpiewających słodko jak flety
drogi – drzewa, których życie się lęka.
Na które muza samotnie wybiega
i białymi daje znać rękami
i wpół drogi myśl jak dziecko klęka
ogłąda się i woła za nami.
Rosną w nas jak kaplice
bezcieleśną zaznaczone linią
rosną drzewną, rozśpiewaną świątynią
i wyrastają sturąkie stulice
korzeniami w serce, w żyły, w ciało.
Ogarniają nas miłością nieśmiałą
całą duszę okrywają liśćmi
całe życie czynią jednym wspomnieniem
zapuszczają śpiewające korzenie
nad pustymi dziwnymi brzegami.

(Kraków)

Pan

Jesteś o arko różowa
pełna zwierzęcych świtów
lecz najgłośniejszy świt
chowamy my tu:

Drogi.

Te drogi: o czerwonych, mniących brzozech
o kuszących wzdymanych wzniesiach ~~stety~~
spienających, stądka jak floty
drogi - drewna, których rycie się łęka.
Aż które muszą samotnie wybierać
i biatemi deje snuć rekami
i w pół drogi myśleć jak dziecko kłęka
ogłędę się i rozbieże sercem.

Ronę w nies jak kaptur
beriesnę rozszerzone linie,
ronę drzewną, rozpiętą świątynią
i nyrstającą sturknie stulice
korzeniami w serce w rzyty w ciasto.

Ogarniają niesmitającą niesmiatą
całą duszę okryją liśnami
całe rycie czynią jednym wspomnieniem
rapunozą spienając korzenie
nad pustymi dźwiękami brzochemi.

(Kraak)

Pau.

Jesteś a arka różnie
pełne rierzęcych świtów
leer najgłośniejszy świt
chorony mytu:

W gębę wsochetych pierśi
spiere mem uśrody bóg
myjmy najpierwsie
prebili granit dróg.

Trakty kugierskich wocy
drary mer driaey gter
melodja wrerapiamę we wstęny
inew chralimy gw!

To preu na barkech jeleni
jak pronicie spada do rek
rozprasa wocy icie
ten boga biez.

W senu potudnie rasmitat

jak niebo wśród kłębów ~~nie~~ wnetr:
o borie przyjdź, a nitaj
o harfo driver!

(zakopane)

W głębi włochatych piersi
śpiewa nam młody bóg
myśmy najpierwsi
przebili granit dróg.

Trakty ku gwiezdnych nocy
draży nasz drżący głos
melodią wszczepioną we włosy
winem chwalimy go!

To pan na barkach jeleni
jak promień wpada do rzek
rozprasza nocy cienie
ten boga bieg.

W samo południe zaświtał
jak niebo wśród leśnych wnętrz:
o boże przyjdź, o witaj
o harfo dźwięcz!

(Zakopane)

Powieść przygód psychicznych (KS, +)

Trudno mi się uwolnić od myśli, że literacki portret Władysława Riffa został przez Ficowskiego dostosowany do modelu poetyckiego *Regionów wielkiej herezji*. Bo czy cała postać Riffa nie istnieje w narracji Ficowskiego tylko o tyle, o ile pomaga potwierdzić, uprawdopodobnić biograficzny mit jego głównego bohatera – nawet jeśli podyktowane to było, jak twierdzi Jerzy Kandziora, pragnieniem ocalenia „fantomów, [...] by ich nieistniejące już twarze i ciała odzyskały kontury”⁴¹?

Funkcjonalizacja dokonuje się tutaj na dwa sposoby. Po pierwsze, „kongenialne partnerstwo” z Riffem pozwala Ficowskiemu zracjonalizować proces powstawania *Sklepów cynamonowych*. Nadaje literackiemu rozwojowi Schulza charakter linearny i przyczynowo-skutkowy, a dodatkowo dramatyzuje ten słabo rozpoznany okres jego biografii (na wzór tradycji *Bildungsroman*) – jako prehistorii pisarza. Po drugie, tragiczny los Riffa – przedwczesna śmierć i spalenie rękopisów – wprowadza do opowieści Ficowskiego przewodni motyw fatum. Staje się proroc-

⁴¹ J. Kandziora, *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2016, s. 228.

twem losu Schulza. W szkicu *Zguby i znaleziska* z tomu *Okolice sklepów cynamonowych* znajduje się niezwykle emocjonalne – nigdy potem niepowtarzane przez Ficowskiego z taką siłą – bezpośrednie porównanie dezynfekatorów, którzy zniszczyli niedrukowane utwory Riffa, do zbrodniarzy nazistowskich: „Ten akt barbarzyństwa [w innych tekstach Ficowski mówi o «nadgorliwości» – przyp. J.O.] służby sanitarnej okazał się jakby wstępem i zapowiedzią tego, co miało nastąpić po kilkunastu latach w ramach planowo przeprowadzonego przez okupanta, wszechogarniającego dzieła zniszczenia”⁴².

Może więc nie będzie przesadą, jeśli powiem, że Władysław Riff nie pojawia się w tej opowieści – wbrew deklaracjom autora *Regionów* – jako „partner” Schulza, ale raczej jako jego „sobowtór”, którego rolą jest intensyfikowanie zagrożonego istnienia „pierwowzoru”?

Inaczej u Ważyka, w którego prozie wspomnieniowej Riff został opisany w sposób bardziej suwerenny. Oczywiście też w pobliżu Schulza, ale już niekoniecznie z jego powodu. Momentami czuje się, że jest wręcz odwrotnie. Więcej uwagi poświęca autor Riffowi, Schulz pojawia się natomiast jako jedna z kilku osób, które się wokół niego gromadziły, jak przy nauczycielu („Skazany przez chorobę na izolację, Riff traktował nas jak młodych ludzi, którym los pozwolił korzystać z życia”⁴³). To w *Kwestii gustu* znajduje się jedyna reminiscencja „powieści przygód psychicznych” – jak miał określać swoje aspiracje zakopiański prozaik. Ważyk zapamiętał jej krótki fragment, odczytany któregoś wieczoru przez Riffa:

„Zaskoczyły mnie długie, rozgałęzione zdania, rozumowane, wyzbyte stylistycznych efektów. Była to narracja w pierwszej osobie. Narrator opowiadał o swoim domu z lat szkolnych, o matce, o zjawieniu się sublokatora, któremu matka wynajęła pokój. Obcy człowiek wprowadzony do otoczenia domowego był nową osobowością, z którą narrator oswajał się w przelotnych spotkaniach. Próbował ją sobie określić, skąpe obserwacje uzupełniał domysłami, mitologizował. Trudno mi to bliżej określić na podstawie dalekiego wspomnienia jednego fragmentu, tym bardziej że nie byłem jeszcze obyty z tego typu prozą. Świat tej powieści miał jak gdyby dobrowolnie przyjęty ton popielatej szarości, w której, być może, odbywała się gra między dążnością poznawczą a skłonnością do mitologii, a być może działo się coś innego, co po latach sprowadzam do rzeczy znanych mi skądinąd”⁴⁴.

W narracji Ważyka na pewno budzi ostrożność – której brak u Ficowskiego – z jaką odnosi się do swoich wspomnień, spisanych przecież po niemal czterdziestu latach. Niemniej, również

⁴² J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 203.

⁴³ A. Ważyk, op. cit., s. 114.

⁴⁴ Ibidem, s. 112.

jego opowieści należy postawić kilka pytań. Na przykład – w jakim stopniu proza Riffa przeobraziła się w pamięci Ważyka w coś, co Bayard nazywa „książką-ekranem”? Na ile zatem stała się projekcją, „zbiorem fantazmatów” podstawionych w miejsce książki „prawdziwej”. Widmem, które narodziło się „pod wpływem aktualnych okoliczności” oraz „indywidualnego łańcucha wewnętrznych skojarzeń”⁴⁵.

Ważyk dość dokładnie rekonstruuje literackie konteksty, które nakładają się na jego spotkanie z Riffem („Rok ten obfitował dla mnie w zazębiające się lektury i zdarzenia”⁴⁶). To *Falszerze* Gide’a i *Czarodziejska góra* Manna, których lektury ukończył tuż przed wakacjami w Zakopanem. To także Max Jacob, którego jakąś „powieść” zabrał do pensjonatu, oraz nieokreślone z tytułu książki Dostojewskiego i Kafki, które zobaczył w pokoju Riffa. Przede wszystkim towarzyszył mu jednak Proust. Lektura *W poszukiwaniu straconego czasu*, rozpoczęta przez Ważyka kilka miesięcy później, już po powrocie do Warszawy, w jego opowieści nosi znamiona doświadczenia pokoleniowego i niewątpliwie naznaczyła pamięć o twórczości Władysława Riffa:

„Jesienią zabrałem się do lektury Prousta, która miała mi zająć blisko rok czasu i doprowadzić mnie do przeraźliwego wniosku, że po Prouście nie ma już nic odkrywczego do napisania w powieści. Przypominając sobie fragment powieści Riffa, dostrzegłem jakieś dalekie podobieństwo w drobiazgowej analizie wrażeń zmysłowych, w zaniku fabuły i skupieniu uwagi na dialektyce wyobrażeń, w powolnym rozumowanym toku prozy, w rozciągłości zdań, mimo że w zakopiańskim fragmencie zdania były prostsze od «ślimaków» Prousta. Jak daleko sięgały te podobieństwa? Wydawało mi się, że świat Riffa jest jednak zupełnie inny. Byłem prawie pewien, że ta różnica potwierdzi się przy lekturze większych fragmentów”⁴⁷.

A zatem Proust – Riff – Schulz? Właśnie w takiej kolejności? Jak dalece sięgały te powinowactwa? W *Kwestii gustu*, znacznie silniej niż w *Regionach wielkiej herezji*, pojawia się sugestia długu zaciągniętego przez Schulza u Riffa. „Ten sukces [*Sklepów cynamonowych*] był dla mnie niespodzianką. Sądziłem, że imaginacyjna proza Schulza przejdzie na razie bez echa. Czytając ją w maszynopisie, nie mogłem się opędnąć nedorzeczej refleksji, że mam przed sobą namiastkę czegoś, co zaginęło. Dekoracyjne wizje Brunona Schulza niczym nie przypominały tamtej prozy, której fragment słyszałem kiedyś w Zakopanem. Sam fakt, że Schulz przerzucił się od rysunku do prozy, miał dla mnie posmak uzurpacji w stosunku do Riffa. Pozbyłem

⁴⁵ P. Bayard, op. cit., s. 43.

⁴⁶ A. Ważyk, op. cit., s. 109.

⁴⁷ Ibidem, s. 115.

się tych natrętnych myśli dopiero przy powtórnej lekturze opowiadań Schulza w wydaniu książkowym⁴⁸.

Dzisiaj ktoś, komu bliskie są teoretyczne pomysły Harolda Blooma, może rozpoznać w tych słowach scenariusz „lęku przed wpływem”. Niezwykle ciekawe byłoby spojrzenie na związek Schulza i Riffa nie tylko w sensie „partnerstwa kongenialnego”, lecz także „traumy dziedziczenia”, „dziedziczenia agonicznego”, „poetyckiego prze-jęcia”⁴⁹. Może w ten właśnie sposób, jak prywatne *kenosis*, „zerwanie ciągłości ze swym prekursorem”⁵⁰ – a nie jak eskapistyczne uciekanie od tematu śmierci – trzeba by potraktować zachowanie Schulza, gdy Halina Drohocka zadała mu pytanie o zmarłego? Czy Riff musiał zniknąć – z pamięci Schulza i historii literatury – by Schulz pisarz mógł zaistnieć?

Niewidzialny człowiek

Riff zniknął dosłownie. Nie zachowała się żadna jego fotografia. Nie ma portretu Riffa, w którym odsłoniłaby się „prawda obecności”⁵¹. Jego twarz nie „znaczy siebie”, nie jest „znaczącym, które rozbłyskuje w swoim znaku”⁵². Jeśli narzuca nam zobowiązanie, to nie z tego powodu, że przedstawia się w niej Inny, ale właśnie z powodu swojej nieobecności. Riff jest człowiekiem bez ciała. Stefania Dretler-Flin i Adam Ważyk sporo miejsca poświęcają opisom postaci Schulza, jego dziwnej, pociągającej i zapadającej w pamięć brzydocie. Milczą jednak o cielesności jego towarzysza.

Dziwi to szczególnie u Ważyka, który – będąc w 1927 roku pod wpływem niedawno czytanej *Czarodziejskiej góry* – pewnie bez trudu mógł rozpoznać w twarzy Riffa cechy charakterystycz-

⁴⁸ Ibidem, s. 118.

⁴⁹ Zob. A. Bielik-Robson, *Podmiot jako akt woli: Harold Bloom i teoria dziedziczenia agonicznego*, „Teksty Druge” 1999, nr 1–2, s. 85–108.

⁵⁰ Bloom: „Termin *kenosis* zapożyczam od świętego Pawła, z opisu «ukorzenia się» Chrystusa, który wyrzekł się pierwiastka boskiego, by stać się człowiekiem. *Kenosis* jest starciem rewizyjnym, w którym silny poeta «wypiera się» sam siebie, dokonuje «samospustoszenia» w stosunku do prekursora. Ten akt «pustoszenia» to wyzwalająca nieciągłość, umożliwiająca powstanie wiersza, który nie mógłby powstać w wyniku powtórzenia pragnącego odtworzyć natchnienie prekursora. «Odczynianie» siły prekursora w sobie służy «izolacji» własnej postawy od postawy prekursora, a zarazem ocala późnego poetę przed staniem się tabu w sobie i dla siebie samego” (H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 128–129).

⁵¹ Określenie Barbary Skargi, *Portret*, w: eadem, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 67.

⁵² E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, Warszawa 1998, s. 158, 207–208.

ne dla mitu gruźlicy, nadal jeszcze silnego na początku XX wieku, tak jak jego twórczość zapamiętał w kręgu ówczesnych swoich lektur. („Gruźlicę rozumiano jako pewien sposób przedstawiania się otoczeniu [...]” – powiada Susan Sontag⁵³). Czy miał Riff „nadmiernie powiększone oczy i zapadłe policzki”⁵⁴ jak Joachim Ziemssen? Czy raczej twarz jego była, zupełnie jak twarz Kławdii Chauchat, o „rózowawej białości cery”, która „pozornie świadczyła o zdrowiu”⁵⁵? A może miał ów „woskowo blady profil”⁵⁶, który do głębi wstrząsnął Hansem Castorpem, gdy nierozważnie i niedyskretnie zajrzał do pokoju umierającego gruźlika?

Cała cielesność Riffa sprowadza się u Ważyka do dwóch obrazów-protez: (1) „zobaczyłem jakiegoś młodego mężczyznę w okularach w grubej rogowej oprawie, co było wtedy rzadkością”⁵⁷, (2) „Spostrzegłem, że Riff rozlał piwo z kufla. Nie mógł opanować drżenia ręki”⁵⁸. Okulary w grubej oprawie i drżąca dłoń. Fetysz i synekdocha ciała. Riff jest jak ów mężczyzna, którego malował Magritte – melonik zawieszony w próżni, twarz zawsze zasłonięta jabłkiem lub chustą, pusty kontur na tle nieba.

„W kilka miesięcy później – kończy swoje wspomnienie Ważyk – miałem sen o Władysławie Riffie. Spotkałem go na ulicy ni to w Warszawie, ni to w Zakopanem. Cały był owinięty w bandaże, jak człowiek niewidzialny Wellsa. Mówił mi coś zagadkowego, co powinienem był odszyfrować. – Przecież pan nie żyje – powiedziałem zdziwiony. Potwierdził i bandaż zaczął się rozwijać w powietrzu, ukazując bezcielesną pustkę. Usłyszałem urwany szloch w głębi organizmu i zbudziłem się obłany zimnym potem”⁵⁹.

Mniejsza o to, czy ta poruszająca scena jest autentyczna w tym sensie, że rzeczywiście nawiedziła Ważyka we śnie, niczym Jungowski sen-diagnoza. Nawet jeśli została skonfabulowana przez niego dopiero w latach sześćdziesiątych, gdy pisał *Kwestię gustu*, trafnie nazywa stan osobliwego nie-bycia, w jakim po śmierci znalazł się zakopiański twórca. Niech to będzie także komentarz do pracy negatywnego historyka literatury.

Chętnie bym tak właśnie myślał. Że rozwijam konteksty i słowa – jak bandaże. Oplatam nimi napowietrzną twarz Riffa.

⁵³ S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016, s. 30.

⁵⁴ T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Kramsztyk, J. Łukowski, Warszawa 2007, s. 596.

⁵⁵ Ibidem, s. 173.

⁵⁶ Ibidem, s. 128.

⁵⁷ A. Ważyk, op. cit., s. 110.

⁵⁸ Ibidem, s. 113.

⁵⁹ Ibidem, s. 117.

Bibliografia

Podmiotowa

Schulz B., *Dzieła zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016.

Schulz B., *Dzieła zebrane*, tom 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017.

Schulz B., *Dzieła zebrane*, tom 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i opracowanie J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019.

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

Schulz B., *Xięga bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988.

Schulz B., *Ilustracje do własnych utworów*, oprac. J. Ficowski, Warszawa 1992.

Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-Pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995.

Schulz B., *Księga obrazów*, oprac. J. Ficowski, wydanie drugie, Gdańsk 2015.

Schulz B., *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza* [z ilustracjami autora], „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, s. 322–323.

Schulz B., *Dodo* [z ilustracjami autora], „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 2, s. 33–35.

Schulz B., *Edzio* [z ilustracjami autora], „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 40, s. 789–791.

Schulz B., *Emeryt* [z ilustracjami autora], „Wiadomości Literackie” 1935, nr 51–52, s. 16–17.

Schulz B., *Sanatorjum pod Klepsydrą* [z ilustracjami autora], „Wiadomości Literackie” 1935, nr 16, s. 4–5.

Schulz B., *Sanatorium pod Klepsydrą* [z ilustracjami autora], Warszawa 1937.

Schulz B., *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i opracował Jerzy Ficowski, Kraków 1984.

Weron M. [Schulz B.], *Undula*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 5–12.

Weron M. [Schulz B.], *Undula*, „Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu” 1922, nr 25–26, s. 2–5.

Przedmiotowa

- Abramowicz D., *Zapach cynamonu*, „Dziennik Bałtycki” 2002, nr 296.
- Adorno T. W., *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, przy współpracy S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986.
- Andrzejewski J., *Samotne pokolenie*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 7.
- Antropologia śmierci. Myśli francuska*, wybrali i przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993.
- Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992.
- Badyda E., *Słownik języka Brunona Schulza?*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11, s. 167–178.
- Barańczak S., *Twarz Brunona Schulza*, w: idem, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 106–119.
- Barthes R., *Dziennik żałobny*, oprac. N. Léger, przeł. K. M. Jaksender, Kraków 2019.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Bataille G., *Szkice z pisma „Documents”*, przeł. T. Swoboda, „Schulz/Forum” 2021, nr 17/18, s. 111–120.
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2015.
- Bataille G., *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008.
- Bataille G., *Historia oka i inne historie*, przeł. T. Komendant, posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2010 s. 156.
- Bataille G., *Łzy Erosa*, wstęp J. M. Lo Duca, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009.
- Baudrillard J., *Porno w stereo*, w: idem, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005.
- Bayard P., *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2015.
- Bellmer H., *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, przeł. J. M. Kłoczowski, Lublin 1994.
- Bhabha H. K., *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010.
- Białe plamy w schulzologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010.
- Bielatowicz J., *Przereklamowana książka. Czyli o „Sklepiach cynamonowych”*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1935, nr 7.
- Bielik-Robson A., *„Na pustyni” – kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.
- Bielik-Robson A., *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012.
- Bielik-Robson A., *Podmiot jako akt woli: Harold Bloom i teoria dziedziczenia agonicznego*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 85–108.

- Bielik-Robson A., *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008.
- Bielik-Robson A., *Życie na marginesach. Kabala Brunona Schulza*, w: eadem, *Cienie pod czerwoną skalą. Eseje o literaturze*, Gdańsk 2015.
- Bienenstock A., *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila” 1922, nr 1213.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- Bill S., *Dorożka w lesie – Schulz i pisanie*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2, s. 25–34.
- Bill S., *Propaganda on the Margins: Bruno Schulz’s Soviet Illustrations, 1940–41*, „The Slavonic and East European Review” 2018, vol. 96, no 3, s. 434–468.
- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Błoński J., *Świat jako księga i komentarz*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 68–84.
- Bocheński T., *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*, Kraków 2005.
- Bocheński T., *Rzecz o warstwach Schulza*, w: *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 25–45.
- Bois Y.-A., *Niski materializm*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Schulz/Forum” 2021, nr 17/18, s. 130–139.
- Bolecki W., *Wenus z Drohobycza*, Gdańsk 2017.
- Bolecki W., *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, w: idem, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1982, s. 225–319.
- Bolecki W., *Principium individuationis. Motywy Nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 17–33.
- Bolecki W., *Witkacy–Schulz, Schulz–Witkacy. Wariacje interpretacyjne*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 1, s. 82–101.
- Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Borkowska G., *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.
- Boss P., *Ambiguous Loss. Learning to Live with Unresolved Grief*, Cambridge–London 1999.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018.

- Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-Pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza*, pod redakcją Wojciecha Chmurzyńskiego, Warszawa 1995.
- Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk 2022.
- Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, red. Sitkiewicz P., Gdańsk 2021.
- Budzyński W., *Miasto Schulza*, Warszawa 2005.
- Budzyński W., *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013.
- Budzyński W., *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011.
- Burton R., *Anatomia melancholii. Antologia*, przekład, wybór i komentarze M. Tabaczyński, Kraków 2020.
- Całbecki M., *Zgodnie z naturą, ale wbrew prawu. Kilka uwag o „Traktacie o manekinach” Brunona Schulza*, „Pamiętnik Literacki” 2019, z. 1, s. 5–16.
- Całek A., *Fantastyczne biblioteki widmowe. Od fikcyjnych książek do pozatekstowych artefaktów*, s. 139–156.
- Chawrińska I., *Jak modlitwa włożona w ścianę płaczu... O Schulzu Jonathana Safrana Foera*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 162–166.
- Chciuk A., *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 1989.
- Chciuk A., *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księstwie Bałaku*, Warszawa 1989.
- Chciuk A., *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, „Kultura” (Paryż) 1959, nr 7–8, s. 13–30.
- Chomycz Ł., *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 13–32.
- Cixous H., *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1994, nr 4/5/6.
- Corbin A., *Les Filles de nocte: misère sexuelle et prostitution, XIXe et XXe siècles*, Paris 1992.
- Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994.
- Dajnowski M., *Szpargał, artefakt, fantazmat. Mapa w „Ulicy Krokodyli”*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11, s. 7–29.
- Dauksza A., *Bruno Schulz i tropy bezsilności*, w: *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 179–186.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, przedmowa M. Herer, Warszawa 2015.

- Despret V., *Wszystko dla naszych zmarłych. Opowieści tych, co zostają*, przeł. U. Kropiwiec, Kraków 2021.
- Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, wstęp, wybór i oprac. A. Amenta, T. Kaliściak, B. Warkocki, Warszawa 2021.
- Domańska E., *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017.
- Doussin-Dubreuil J. L., *Niebezpieczeństwa onanizmu*, przeł. K. Rutkowski, Gdańsk 2011.
- Dunin-Wąsowicz P., *Polska Biblioteka Widmowa. Leksykon księzek zmyślonych*, Warszawa 2016.
- Dybel P., *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017.
- E. Apter, *Feminizing the Fetish. Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Ithaca–London 1991.
- Elmer J., *The Exciting Conflict: The Rhetoric of Pornography and Anti-Pornography*, „Cultural Critique” 1987, no. 8.
- Fauchereau S., *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza. Wokół „Xięgi bałwochwalczej”*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2018.
- Feminism and Pornography*, ed. by D. Cornell, New York 2000.
- Ficowski J., *Komentarze i glosy*, w: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, opracował i komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012.
- Ficowski J., *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków 1986.
- Ficowski J., *Pomnik Brunona Schulza*, „Życie Warszawy” 1989, nr 14.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.
- Ficowski J., *Studium o Schulzu*, „Przekrój” 1948, nr 164, s. 10.
- Ficowski J., *W poszukiwaniu partnera kongenialnego*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 18–32.
- Ficowski J., *Wprowadzenie do „Księgi listów” do wydania z roku 2002*, w: B. Schulz, *Dziela zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 8–15.
- Fik I., *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15.
- Filipowicz H., *Przeciw „literaturze kobiecej”*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 222–234.
- Fiut A., *Pośmiertne przygody Brunona Schulza*, w: idem, *Spotkania z Innym*, Kraków 2006, s. 112–137.

- Foster H., *Compulsive Beauty*, Cambridge 1995.
- Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstępem opatrzył T. Komendant, Gdańsk 2010.
- Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. T. Komendant, t. 3: *Troska o siebie*, Gdańsk 2020.
- Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009.
- Foucault M., *Sobąpisanie*, przeł. M. P. Markowski, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Freud A., *Ego i mechanizmy obronne*, przeł. M. Ojrzyńska, Warszawa 2004.
- Freud S., *Poza zasadą rozkoszy*, w: idem, *Dzieła*, t. 8: *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.
- Freud S., *Trzy rozprawy z teorii seksualnej oraz O seksualności kobiecej*, w: idem, *Dzieła*, t. 5: *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.
- Fromm E., *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, wstęp M. Chałubiński, Poznań 2002.
- Fuszara M., *Matka, Adela i inne... Kobiety w „Skleпах cynamonowych” i w „Sanatorium pod Klepsydrą”*, „Konteksty” 2019, nr 1/2, s. 227–234.
- Głowiński M., *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.
- Goffman E., *Gender Advertisement*, introduction by V. Gornick, New York 1976.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1969*, posłowie W. Karpiński, Kraków 2013.
- Gondowicz J., *Smukłonoga Adela*, w: idem, *Duch opowieści*, Warszawa 2014.
- Gondowicz J., *Bruno Schulz [1892–1942]*, Warszawa 2006.
- Gondowicz J., *Magiczna bogini ciała*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 1.
- Gondowicz J., *Mrugająca materia*, w: *Białe plamy w schulzologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010, s. 99–122.
- Gondowicz J., *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014.
- Gorer G., *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1979, nr 3, s. 197–203.
- Grabowski Z., *Poeta ciała i płci – D. H. Lawrence*, w: D. H. Lawrence, *Kochanek lady Chatterley*, przeł. M. Tarnowski, t. I, Warszawa 1933.
- Grivel C., *La place d’amour*, w: *Le récit amourcx*, dir. D. Coste, M. Zeraffa, Seyssel 1984, s. 101–127.
- Grupińska A., *Śmierć Brunona Schulza. O „czarnym czwartku” w Drohobyczu opowiada Harry Zeimer – uczeń i przyjaciel Schulza*, „Życie” 2001, nr 98, s. 14.
- Grynberg H., *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa 1997.

Guiomar M., *Zasady estetyki śmierci*, przeł. T. Swoboda, w: *Wymiary śmierci*, oprac. S. Rosiek, Gdańsk 2010.

Historia ciała, t. 2: *Od Rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, Gdańsk 2020.

Imago psychoanalizy, red. A. Sobolewska, przeł. M. Chojnacki, T. Zatorski, Gdańsk 2021.

Irigaray L., *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000.

Irigaray L., *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, przeł. S. Królak, Kraków 2010.

Jachimowicz M., *Borysław – zagłębienie poetyckie*, „*Twórczość*” 1958, nr 4, s. 56–74.

Janion M., *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.

Jarzębski J., *Komentarz do komentarzy: Schulz edytorów*, „*Schulz/Forum*” 3, 2013, s. 105–111.

Jarzębski J., *Schulz*, Wrocław 1999.

Jarzębski J., *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016.

Jarzębski J., *Sklepy bławatne i sklepy cynamonowe*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe Ogonowska M., Gdańsk 2019, s. 5–23.

Jarzębski J., *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. V–CXL.

Jarzębski J., *Bóg ateistów: Schulz, Gombrowicz, Lem*, „*Znak*” 1997, nr 2, s. 17–33.

Jarzębski J., *Bruno Schulz and Seductive Discourse*, w: *(Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, ed. by D. De Bruyn, K. Van Heuckelom, Amsterdam–New York 2009, s. 327–338.

Jarzębski J., *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, w: idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 170–226.

Jarzębski J., *Między awangardą a modernizmem: Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, w: idem, *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992, s. 7–18.

Jarzębski J., *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.

Jarzębski J., *Schulz i dramat tworzenia*, „*Teksty Drugie*” 2003, nr 5, s. 9–16.

Jarzębski J., *Schulz pośród rzeczy*, w: *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 13–23.

Jarzębski J., *Schulz. Rysunek*, Olszanica 2019.

Jarzębski J., *Schulz: spojrzenie w przyszłość*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 306–320.

- Jarzębski J., *Schulzowski paradygmat*, w: *Schulz. Między mitem a filozofią*, red. J. Michalik, P. Bursztyka, Gdańsk 2014, s. 7–15.
- Jarzębski J., *Wyobraźnia i architektura. O Schulzowskich obrazach*, w: *Bruno od księgi blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013, s. 7–17.
- Jeleński K. A., *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, przeł. J. Lisowski, oprac. P. Kłoczowski, Gdańsk 2013.
- Jocz A., *Gnostyczne światy Brunona Schulza*, Poznań 2016.
- Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, red. S. Rosiek i inni, dostępny online: www.schulzforum.pl.
- Kandziora J., *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2017.
- Kandziora J., *Ukryci świadkowie, czyli co pozostało (w książce Ficowskiego i w realnym świecie) po dwóch kolegach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 215–226.
- Kantor T., *Postacie „Umarłej klasy”*, „Dialog” 1977, nr 2.
- Kaszuba-Dębska A., *Bruno. Epoka genialna*, Kraków 2020.
- Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej, t. 26: Archiwum Jerzego Ficowskiego (sygnatury 14422–14644)*, red. M. Gamczyk-Kłuźniak, Warszawa 2019.
- Katalog Towarzystwa Wydawniczego „Rój”*, Warszawa 1938.
- Kato A., *Eduard Fuchs i Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 240–244.
- Kato A., *Is Marceli Weron Bruno Schulz? The Newly Discovered Short Story „Undula”*, „The Polish Review” 2021, vol. 66, no. 4, s. 106–114.
- Kato A., *Obraz, Tekst i Księga: ilustracje Brunona Schulza do „Sanatorium pod Klepsydrą”*, w: *Inspiracje Schulzowskie w literaturze. Materiały naukowe IV Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Drohobycz 2010, s. 219–236.
- Kato A., *The Early Graphic Works of Bruno Schulz and Sacher-Masoch's Venus in Furs: Schulz as a Modernist*, w: *(Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, ed. D. De Bruyn, K. Van Heuckelom, Amsterdam–New York 2009, s. 219–249.
- Kącka E., *Geometria imaginacji. O kształtowaniu przestrzeni u Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 33–42.
- Kelly S., *Księga ksiąg utraconych*, przeł. E. Klekot, rysunki A. Krauze, Warszawa 2008.
- Kendrick W. M., *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, New York 1987.
- Király N., *Schulz i Kantor*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 132–141.

- Kitowska-Łysiak M., *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007.
- Kitowska-Łysiak M., *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2, s. 63–78.
- Kitowska-Łysiak M., *Duch uwikłany w materię (ciała)*, w: *Białe plamy w schulzologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010, s. 31–44.
- Kitowska-Łysiak M., *Światło-czułość. Czy „Xięga bałwochwalcza” Brunona Schulza mogłaby powstać bez cliché verre?*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2012, nr 1/2, s. 275–284.
- Kitowska-Łysiak M., *Twarcz artysty – fizjonomia bez pointy*, w: *Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki*, red. E. Chojecka, Poznań 2002, s. 525–536.
- Kitowska-Łysiak M., *Wizje kobiecości w „Xiędze bałwochwalczej”*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 251–263.
- Kleczyński J., *Wrażenia artystyczne z Truskawca*, „Kurier Warszawski” 1930, nr 235.
- Kłosińska K., *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.
- Kłosińska K., *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.
- Kobieta, Eros, Śmierć. Graficzne cykle Maxa Klingera*, oprac. G. Hałasa, Poznań 1993.
- Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*, przeł. K. Kłosińska, „Teksty Drugie” 1998, nr 3/4.
- „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 1/2: *Planeta Schulz*.
- Kostrzewa R., *„Pater familias”. Rozważania o wizerunkach ojca w twórczości Brunona Schulza*, „Pamiętnik Literacki” 1995, nr 4, s. 29–47.
- Kozicki W., *Z Salonu Wiosennego (Wystawa ogólna: grafika i rzeźba. Lewe skrzydło)*, „Słowo Polskie” 1930, nr 141.
- Kozicki W., *Ze sztuki*, „Słowo Polskie” 1922, nr 117.
- Koziółek R., *Ciała Sienkiewicza*, Wołowiec 2018, s. 160.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Kroński J., *Pornograficzny utwór literacki*, „Skamander” 1936, nr 76.
- Kurczab J., *Cień „Xięgi Bałwochwalczej”*, „Życie Literackie” 1956, nr 44.
- Kuryluk E., *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976.
- Kuryluk E., *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o kulturze austriackiej XX wieku*, Warszawa 1999.
- Lanzmann C., *The Obscenity of Understanding. An Evening with Claude Lanzmann*, w: *Trauma. Explorations in Memory*, ed. C. Caruth, Baltimore 1995, s. 201–209.

- Laqueur T. W., *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*, przeł. M. P. Markowski, Kraków 2006.
- Lauterbach A., *Talent w ukryciu: O grafikach Brunona Schulza*, „Chwila” 1929, nr 3740.
- Legeżyńska A., *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007.
- Lem S., *Nekrobie*, w: idem, *Biblioteka XXI wieku*, posłowie J. Jarzębski, Kraków 2003, s. 209–215.
- Leociak J., *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009.
- Leociak J., *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Toruń 2016.
- León De J., *The Land of Open Graves. Living and Dying on the Migrant Trail*, photo. by Michael Wells, Oakland 2015.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Lindskog A., *Subwersja seksualności. Komentarz o różnicy seksualnej i męskości u Brunona Schulza w kontekście nowoczesnej heteroseksualności*, w: *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 89–103.
- Lipowski K., *Demiurg jest dwoistością. Alfred Kubin i Bruno Schulz – próba porównania*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2, s. 35–50.
- Lisowski J., *Antologia poezji francuskiej*, t. 1, Warszawa 1966.
- Lukas K., *Interdyskursywne maski Brunona Schulza*, „Porównania” 2012, R. X, s. 239–249.
- Lukas K., *Masochizm i estetyka. O nowych kulturowo-psychoanalitycznych interpretacjach twórczości Brunona Schulza*, „Przestrzenie Teorii” 2011, R. 15, s. 309–323.
- Lukas K., *Schulzowska „teoria obrazu” w interpretacji Anny Juraschek*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 231–240.
- Łojarczyk E., *Niejasne postanowienie roślinnej natury. Strategie mimikry w twórczości Hansa Bellmera i Brunona Schulza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 1, s. 106–119.
- Łojarczyk E., *Obraz ciała bez obrazu. Ćwiartowanie pragnienia w twórczości Brunona Schulza i Hansa Bellmera*, „LiteRacje” 2005, nr 4, s. 12–24.
- Łojarczyk E., *Wcielenia materii (Schulz i Bellmer)*, „Twórczość” 2009, nr 3, s. 64–92.
- Maertens J.-T., *Nad otwartym grobem. Semiotyka zmarłego*, przeł. M. L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, oprac. S. Rosiek, Gdańsk 2010.

- Majewski K., *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Salon wiosenny 1930. II*, „Gazeta Lwowska” 1930, nr 119.
- Makowska U., *Schulz Bruno*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 10: *Sa–Się*, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 285–299.
- Makowska U., „Dziwna awersja”. *O wystawach Schulza*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 5–34.
- Marcus S., *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, New Brunswick 2008.
- Marinelli L., *Kantor w cieniu Schulza*, w: *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 411–429.
- Markowski M. P., „Wiosna”: między retoryką a erotyką, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 286–295.
- Markowski M. P., *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.
- Markowski M. P., *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.
- Markowski M. P., *Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009.
- Markowski M. P., *Inspiracja i egzystencja*, w: *Inspiracje Schulzowskie w literaturze. Materiały naukowe IV Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Drohobycz 2010, s. 173–182.
- Markowski M. P., *Schulz – pisarz jako filozof*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2, s. 7–14.
- Markowski M. P., *Schulz. Za kulisami rzeczywistości*, w: idem, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 163–270.
- Marshall P. D., *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*, Minneapolis 2014.
- Martinelli H., *Bruno Schulz i „informe”*. *Intermedialna nieaktualność*, „Schulz/Forum” 2021, nr 17/18, s. 5–24.
- Mayer H., *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005.
- McNair B., *Kultura obnażania*, w: idem, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2004, s. 179–218.
- Millati P., *Mamy „Mesjasza”!*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 147–156.
- Mórawski K., *Ernestyna Podhorizer-Sandel (1903–1984)*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1984, nr 3–4, s. 256–258.

- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków–Warszawa 2010, s. 33–47.
- Nacht J., *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77.
- Nalewajk Ż., *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, Gdańsk 2010.
- Nałkowska Z., *Dzienniki V: 1939–1944*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Nancy J.-L., *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.
- Nancy J.-L., Ferrari F., *Ikonografia autora*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2020.
- Naróg A., *Schulzowskie obrazy wstrętu – „Karakony”*, „Schulz/Forum” 2019, nr 12.
- Nead L., *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań 1998.
- Nekroprzemoc. Polityka, kultura i umarli*, red. J. Orzeszek, S. Rosiek, Gdańsk 2022.
- Neyman E., *A ciało słowem się stało*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 5–30.
- Nicieja S. S., *Kresowe Trójmiasto. Truskawiec–Drohobycz–Borysław*, Opole 2009.
- Niesiołowska-Rothertowa Z., *Sklepy cynamonowe*, „Kobieta Współczesna” 1934, nr 5.
- Nijakowski L., *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Warszawa 2010.
- Nola di A. M., *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, przeł. M. Woźniak, R. Sosnowski, J. Kornecka, M. Surma-Gawłowska, M. Olszańska, Kraków 2006.
- Nycz R., „*Wyrażanie niewyraźnego*” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia), w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Bruno Schulz: sztuka jako kulturowa ekstrawagancja*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 1/2, s. 341–350.
- Ogonowska M., *Mężczyzna Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 150–167.
- Ogonowska M., „*Byłem już w myśli pozbawiony posady i w ostatniej nędzy*”. *Nie tylko o finansach Brunona Schulza głos drugi*, „Schulz/Forum” 2019, nr 12, s. 136–152.
- Olchanowski T., *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001.
- Olejniczak J., *Bruno Schulz*, w: idem, *Powroty w śmierć*, Katowice 2009, s. 45–83.
- Olejniczak J., *Pryncypia i marginesy Schulza*, Gdańsk 2019.
- Olejniczak J., *Bruno Schulz i śmierć*, w: *Postscripta do Brunona Schulza*, red. A. Małczyńska, B. Małczyński, Wrocław 2008, s. 115–123.
- Olejniczak J., *Bruno Schulz szuka języka*, w: *Bruno od księgi blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013, s. 43–52.
- Olejniczak J., *Dwa sanatoria / dwa uniwersytety*, „Schulz/Forum” 2019, nr 12, s. 17–36.

- Olejniczak J., *Miejsce Brunona Schulza w literaturze modernistycznej*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 303–315.
- Olejniczak J., *Na boku fikcji – Bruno Schulz*, w: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury...? (szkice)*, red. J. Olejniczak, M. Bogdanowska, Katowice 2007, s. 157–172.
- Olejniczak J., *Schulz, Wat, Wittlin – ścieżki donikąd...*, w: *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia. Fascynacje. Zaprzeczenia*, red. A. S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2010, s. 73–89.
- Olejniczak J., *Udręka tekstu – tekst udręki. Bruno Schulz – pisanie/czytanie*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 75–96.
- Ortwin O., *Niebieskie migdały* (recenzja), „Przegląd Warszawski” 1923, nr 23.
- Osiński D. M., *Biblioteka jako przestrzeń poznania*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2018, nr 8: *Biblioteka*, cz. 2, s. 169–180.
- Ostatni z Schulzów. Z Jakubem Schulzem rozmawia Krzysztof Miklaszewski*, „Rzeczpospolita” 1992, nr 162.
- Owczarski W., *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.
- Panas W., *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001.
- Panas W., *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.
- Panas W., *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996.
- Panas W., *Szwirat ha-Kelim, czyli Brunona Schulza traktat o krokodylach*, w: *Interpretacje aksjologiczne*, red. W. Panas, A. Tyszczyk, Lublin 1997, s. 133–184.
- Panas W., *Żeński Mesjasz, czyli o „Wiośnie” Brunona Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 35–46.
- Panofsky E., *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*, przeł. A. Morawińska, w: idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.
- Paźniewski W., *Życie i inne zajęcia*, Warszawa 1982.
- Piątkowska R., *Jewish Society for the Encouragement of Fine Arts (Yidishe Gezelshaft tsu Fars-hproytn 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.

- Pic M., *Oddanie czci kurzowi. W. G. Sebald i czytanie w tropach*, przeł. T. Szerszeń, Piechowiczówna I., *Mój nauczyciel Bruno Schulz*, „Wiadomości” (Londyn) 1953, nr 49.
- Podhorizer-Sandel E., [Recenzja „Księgi listów” Brunona Schulza], „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1976, nr 1, s. 130–131.
- Podhorizer-Sandel E., *O zagładzie Żydów w dystrykcie krakowskim*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1959, nr 2, s. 87–109.
- Podhorizer-Zajkin E., *Pamięci Brunona Schulza, literata i artysty malarza*, „Opinia” 1949, nr 50, s. 20.
- Poprzęcka M., *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000.
- Pornografia. Głosy polskie w najważniejszej sprawie moralności społecznej*, Lwów 1909.
- Program Polskiego Stronnictwa Chrześcijańskiej Demokracji, uchwalony na II Ogólnopolskim Kongresie Stronnictwa z dn. 31 maja i 1 czerwca 1925 roku*, Nakładem Zarządu Głównego Polskiego Stronnictwa Chrześcijańskiej Demokracji 1925.
- Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018.
- Przywara A., Szymczyk A., *Hans Bellmer. Katowice, 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*, w: *Gry Lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975*, oprac. A. Przywara, A. Szymczyk, Gdańsk 1998.
- Puzyna K., *My, umarli*, w: idem, *Półmrok*, Warszawa 1982.
- Quignard P., *Noc seksualna*, przeł. K. Rutkowski, Gdańsk 2008.
- Quignard P., *Seks i trwoga*, przeł. K. Rutkowski, Warszawa 2002.
- R., *Recenzja „Sklepów cynamonowych”*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 8, dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, nr 50.
- Rabizo-Birek M., *Schulz poetów „ośmielonej wyobraźni” (prelimiaria)*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 63–85.
- Radkiewicz M., *Władczyni spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek*, Kraków 2010.
- Ravvin N., *Veneration and Desecration: The Afterlife of Bruno Schulz*, w: *Bruno Schulz: New Readings, New Meanings / Nouvelles lectures, nouvelles significations*, published under the direction of / publié sous la direction de S. Latek, Montreal–Cracow 2009, s. 55–66.
- Reprezentacje Holokaustu*, wybór i oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster, Warszawa 2014.
- Requiem. Alfred Schreyer i Abraham Schwarz rozmawiają o śmierci Brunona Schulza*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 78–83.
- Romanowski M., *Mimowolna sylwa. O książce Anny Kaszuby-Dębskiej „Bruno. Epoka genialna”*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 121–136.

- Romanowski M., *Śmierć Schulza*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2016, nr 4, s. 82–101.
- Rosenfeld A. H., *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holokaustu*, przeł. B. Krawcowicz, Warszawa 2003.
- Rosiek S., *Bio/biblio-graficznie*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 174–186.
- Rosiek S., *Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 71–82.
- Rosiek S., *Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie sześciu stron rękopisu jednego opowiadania*, „Schulz/Forum” 2014, nr 4, s. 53–74.
- Rosiek S., *Literatura i nieobecność śmierci*, w: idem, *[nienapisane]*, Gdańsk 2008.
- Rosiek S., *Między awersem i rewersem. Wstęp do czytania szkiców Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Drohobycz 2018.
- Rosiek S., *Nota edytorska*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe Ogonowska M., Gdańsk 2019.
- Rosiek S., *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 25–64.
- Rosiek S., *Radość indeksowania (Sklepów cynamonowych i nie tylko)*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 155–171.
- Rosiek S., *Rewers jako awers. Nieznany szkic rysunkowy Schulza*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 108–111.
- Rosiek S., *Schulz fizjonomista*, w: idem, *[nienapisane]*, Gdańsk 2008, s. 107–120.
- Rosiek S., *Ze wstępnych notatek do Lalki*, w: *Gry Lalki. Hans Bellmer, Katowice 1902 – Paryż 1975*, wybór i oprac. A. Przywara i A. Szymczyk, Gdańsk 1998.
- Rosiek S., *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997.
- Rosiek S., *Archiwum „pisarza bez archiwum”. Rękopisy Brunona Schulza*, w: *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, red. M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski, Warszawa 2017, s. 299–320.
- Rosiek S., *Bruno Schulz. Archeologia „ja” pisarza*, w: *Romantyzm. Janion. Fantazmaty. Prace ofiarowane Profesor Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 185–192.
- Rosiek S., *Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności „Xięgi Bałwochwalczej”*, „Schulz/Forum” 2015, nr 5, s. 113–122.
- Rosiek S., *J[...] w marcu 1968 roku. Próba łączenia wątków*, w: *Marzec 1968 w Gdańsku*, red. M. Nurek, Gdańsk 2018, s. 230–247.

- Rosiek S., *Klisze fantazmatów. Wstęp do czytania „Xięgi Bałwochwalczej”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 1/2, s. 80–87.
- Rosiek S., *Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza*, Gdańsk 2022.
- Rosiek S., *Urzeczywistnianie mitu*, w: idem, *[nienapisane]*, Gdańsk 2008, s. 91–106.
- Rothenberg S., *List o zagładzie Żydów w Drohobyczu*, wstęp, opracowanie i przypisy E. Silberner, Londyn 1984.
- Rudnicki J., *List z Hamburga (8)*, „Twórczość” 1992, nr 10, s. 86.
- Rudnicki W., *Łódzkie obrachunki, czyli cztery ekslibrisy Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 12, s. 153–164.
- Ruin Porn and the Obsession with Decay*, ed. by S. Lyons, Cham 2020.
- Sajewska D., *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016.
- Sandauer A., *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku*, Warszawa 1982.
- Sandauer A., *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, w: idem, *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981, s. 557–580.
- Sandauer A., *Wojna o Schulza*, „Współczesność” 1965, nr 5, s. 3.
- Sandel J., *Jidisze motiwn in der pojłiszn kunst*, Warszawa 1954;
- Sandel J., *Umgekumene jidisze kinstler in Pojłn*, Bd. 1–2, Warše 1957.
- Sass J., *Kronika uchodźcy*, „Schulz/Forum” 2017, nr 10, s. 22–41.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. I–II, Warszawa 2009.
- Schulz. Między mitem a filozofią*, red. J. Michalik, P. Bursztyka, Gdańsk 2014.
- „Schulz/Forum” 2012–2021, nr 1–17/18.
- Sebald W. G., *Opis nieszczęścia. Eseje o literaturze*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie A. Żychliński, Wrocław 2019.
- Showalter E., *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.
- Sienkiewicz B., *„Kim jest dla siebie samego ten twór nieszczęśliwy”. Tropy i tryby refleksji antropologicznej w twórczości Schulza, Leśmiana, Gombrowicza i Wata*, Kraków 2021.
- Sieradzki J., Cieślik L., *Wspomnienia o Brunonie Schulzu*, „Nowa Kultura” 1957, nr 45.
- Sikorski D. K., *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Słupsk 2004.
- Silberner R., *Strzępy wspomnień. Przyczynek do biografii zewnętrznej Brunona Schulza*, Londyn 1984.

- Sitkiewicz P., *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018.
- Sitkiewicz P., „Jednakowoż bez pieniędzy”. *Sytuacja materialna Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 12, s. 127–135.
- Sitkiewicz P., *À la manière de Bruno Schulz. Pastisz, parodia i naśladowanie Schulza w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 123–132.
- Sitkiewicz P., *Bruno, syn Franciszka*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 5–25.
- Sitkiewicz Paweł, *Gabinet doktora Gotarda. Schulz i niemiecki ekspresjonizm*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 5–19.
- Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2002.
- Skiba T., *Witold Gombrowicz i Bruno Schulz. Biografie równoległe*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 45–98.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012.
- Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006.
- Solnitz R., *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. A. Dzierzgowska, Kraków 2017.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016.
- Sontag S., *Wyobraźnia pornograficzna*, w: eadem, *Style radykalnej woli*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2018.
- Sozańska D., *Chrześcijańska demokracja w Polsce przed II wojną światową*, w: eadem, *Chrześcijańska demokracja w polsce. Przyczyny słabości i szanse rozwoju*, przedmowa H. Kubiak, Kraków 2011, s. 75–104.
- Spacks P. M., *The Female Imagination. A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*, London 1976.
- Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974.
- Stala K., *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.
- Stewe Al., *Z wystawy obrazów*, „Świt” 1921, nr 11.
- Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Markaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005.
- Stusińska E., *Dzieje grzechu. Dyskurs pornograficzny w polskiej prozie XX wieku*, Gdańsk 2018.
- Swoboda T., *Oko wywrócone na nice*, w: G. Bataille, *Łzy Erosa*, wstęp J. M. Lo Duca, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009.
- Swoboda T., *Plagiat przez antycypację*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 5–13.

- Syga T. B., *Recenzja „Sklepów cynamonowych”*, „Gazeta Warszawska” 1934, nr 127.
- Sz. G., *Dziwny poeta. Za kontuarem cynamonowych sklepów Schulza*, „Głos Poranny” 1934, nr 55.
- Szałasek F., *Erros Schulza*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 65–98.
- Szcześniak M., *Pornografia*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadany-Sokołowska, A. Mroziak, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin, A. Wróbel, Warszawa 2014, s. 397.
- Szcześniak M., *Symulakryczna przyjemność. Ohrazy kobiecej przyjemności w filmach pornograficznych*, „Kultura Popularna” 2009, nr 1, s. 68–75.
- Śmieja W., *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Warszawa 2016.
- Śmieja W., *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, w: *Formy męskości 2*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018.
- Śniedziewski P., *Elegijna świadomość romantyków*, Gdańsk 2015.
- Świerkosz M., *Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6.
- Taborska A., *Hans Bellmer, Unica Zürn i kobiety bezgłowe*, w: *Bellmer/Visat*, teksty A. Jouffroy, N. Kruszyna, K. Łata-Wrona, A. Taborska, G. Visat, H. Waniek, Katowice 2015.
- Theweleit K., *Męskie fantazje*, t. I–II, przeł. M. Falkowski, M. Herer, Warszawa 2016.
- Thomas L.-V., *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991.
- Tokarczuk O., *Czuły narrator*, Kraków 2020.
- Tomasik T., *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013.
- Tramer M., *Obok pornografii (dygresje dwie i pół)*, w: idem, *Rzeczy wstydlive, a nawet mniej ważne*, Katowice 2007.
- Trejewart H., *Malarze żydowscy*, „Chwila” 1920, nr 366.
- Truchanowski K., *Spotkania z Schulzem*, w: *Przymierzanie masek. W 100. rocznicę urodzin Kazimierza Truchanowskiego*, pod red. Z. Chlewińskiego, Płock 2004.
- Ubertowska A., *Bruno Schulz – „fotosynteza tekstowa”, znako-rośliny. Dekodowanie ukrytych porządków*, w: eadem, *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*, Warszawa 2020, s. 168–189.
- Ubertowska A., *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, Warszawa 2014.
- Ubertowska A., *Świadectwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.

- Underhill K., *Bruno Schulz's Galician Diasporism: On the 1937 Essay „E.M. Lilien” and Rokhl Korn's Review of „Cinnamon Shops”*, „Jewish Social Studies” 2018, Vol. 24, No. 1, s. 1–33.
- Underhill K., *Ecstasy and Heresy: Martin Buber, Bruno Schulz, and Jewish Modernity*, w: *(Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, ed. D De Bruyn, K. Van Heuckelom, Amsterdam–New York 2009, s. 27–47.
- (Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, ed. by D. De Bruyn, K. Van Heuckelom, Amsterdam–New York 2009.
- Urbain J.-D., *W stronę historii Przedmiotu Funeralnego*, przeł. M. L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, oprac. S. Rosiek, Gdańsk 2010.
- Vogel D., *Bruno Schulz*, „Cusztajer” 1930, nr 2.
- Vogler H., *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander” 1938, z. 99/101.
- Vovelle M., *Historia ludzi w zwierciadle śmierci*, w: idem, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowka, D. Senczyszyn, Gdańsk 2008.
- Warska K., *Portret nauczyciela. Jak uczniowie odmalowali Brunona Schulza?*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 131–149.
- Warska K., *W granicach psychopatologii? Szkolna recepcja Brunona Schulza w okresie stalinowskim*, „Schulz/Forum” 2017, nr 10, s. 111–125.
- Warska K., *Dzieciństwo w biografii pisarza. Przypadek Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 5–22.
- Warska K., *Schulz w kanonie. Recepcja szkolna w latach 1945–2018*, Gdańsk 2021.
- Warska K., *Schulz w oczach uczniów i uczennic. Porządkowanie archiwum wspomnień*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 1/2, s. 197–202.
- Wasąg M., *W cieniu ojca. Awangarda prozatorska lat 30. XX wieku. Rudnicki. Napierski. Schulz. Tarn, Łódź 2020.*
- Ważyk A., *Kwestia gustu*, Warszawa 1966, s. 117–118.
- Weininger O., *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, t. I, Warszawa 1935.
- Wilczyński M., *Miejsca bezpieczne: Kafka, Walser, Schulz*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11, s. 55–63.
- Wilczyński M., *Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy*, „Schulz/Forum” 2015, nr 5, s. 5–17.

- Wilczyński M., *Szyfr masochizmu. Amerykańskie konteksty prozy Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2012, nr 1, s. 47–61.
- Williams L., *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialnego”*, przeł. J. Burzyńska, I. Hasz, M. Wojtyła, Gdańsk 2010.
- Wind E., *Krytyka znawstwa*, przeł. M. Klukowa, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 170–192.
- Wyka K., Napierski S., *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1.
- Wyskiel W., *Adela czyli Minotaur*, „Teksty” 1974, nr 1, s. 128–135.
- Wyskiel W., *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980.
- Wystawa „Uratowane dzieła sztuki artystów żydowskich” – *Ojssztelung „Apgeratewete kunstwerk fun jidisze kinstler”*, wstęp J. Sandel, Warszawa 1949.
- Wystawa dzieł żydowskich artystów plastyków męczenników niemieckiej okupacji 1939–1945: kwiecień–maj 1948, wstęp J. Sandel, Warszawa 1948.
- Zaïkyn W., *Badania uczonych rosyjskich z dziejów społecznych i gospodarczych: 1917–1933*, cz. 1: Lwów 1934, cz. 2: Lwów 1935.
- Zaïkyn W., *Próby organizacji Kościoła w południowo-wschodniej Europie do VIII wieku*, Lwów 1938
- Zaleski M., *Masochista na Cyterze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 184–203.
- Zemel C., „*My, Żydzi polscy...*”: *tożsamości artystyczne Brunona Schulza*, w: *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, współpraca naukowa K. Szymaniak, Łódź 2010, s. 142–154.
- Ziemann Z., „*Wulgarna służąca*” czy „*niebieskooka akolitka domu*”? *Męskie i kobiece spojrzenie na Adelę w interpretacjach prozy Brunona Schulza*, w: *Punkt widzenia w literaturze, kulturze i języku*, red. E. Muskat-Tabakowska, G. Borowski, A. Cierpich, K. Wąsala, Kraków 2015, s. 93–100.
- Ziemann Z., *Polish Kafka? O pewnym stereotypie anglojęzycznej recepcji Schulza*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 26–43.
- Zieniewicz A., *Między mitem a fetyszem. Schulz jako dawca stylu prozy współczesnej*, w: *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 47–58.
- Ziomek J., *Pornografia i obscenum*, w: idem, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.
- Żadan S., *Drohobycz*, przeł. J. Podsiadło, Warszawa 2018.

Differencing Schulz. On the Writer's First and Other Body

The dissertation is divided into two complementary parts: concerning erotic and thanatical motives in Bruno Schulz's artistic and literary output. The main interpretive category used in the essays is "writer's body". However, it is understood in two ways – as a "first body", a biological one, a "place of existence", and as an "other body", an aesthetic one, recaptured and recreated by Schulz in his work. The writer's first and second bodies do not exist separately. They are not opposites of each other, although they are also not fully identical. One is not trying to cannibalistically devour the other. Rather, they should be seen as two bodies always facing each other, touching and rubbing themselves, differentiating. Yet, these meetings are never indifferent. It can be seen especially in the self-portraits of Schulz – for years multiplied in drawings, graphics and illustrations for the stories. In the writer's self-portraits, both bodies attain the highest degree of intensity typical for some touches of hate and love.

The first part of the dissertation deals with the Schulz's depiction of the body in relation to the sexual and gender difference. It is important to recognize the underlying ambivalence here. Despite the fact that – on the level of plots – men are almost always in a position of weakness or humiliation towards female figures, the model of representation of the female body remains rather male-centered. The narrator Józef, like the graphic artist, whose face is often seen among idolaters, is the ruler of the "male gaze" in the world of his representations. His eye – just like a camera lens – transforms a female body into a screen onto which he projects his erotic imaginary.

In turn, those female bodies that do not conform to the rigors of his gaze, such as the "fertile" and "fleshy" body of Aunt Agata or the animal body of Thuja, remain outside of Schulz's erotic play. The most intense erotic stimuli are provided by the narrator and his protagonists from point observations, preferably carried out from a distance and from hiding. The untouchability of the female body seems to be necessary for Schulz to intensify and maintain the state of erotic desire. There is no question of the consensuality of bodies, which is sometimes postulated by female researchers and artists – including those identifying with "female pornography".

Schulz's erotic imagination reproduces repetitive and limited corporeality. The „doll-like" bodies of Adela, Polda and Paulina are condensed images of desire to the extent that they are emblematic – immobilized in conventional, perfectly legible poses and gestures, to which Schulz ostentatiously returns and which he intensifies precisely in repetitions. They are condensed images also because they are summarized in a few schematic depiction models typical

of the aesthetics of pop culture at the turn of the 19th and 20th centuries – including boudoir novels, advertising and pornography. This schematicity of erotic bodies in Schulz’s prose and graphics is not free from the misogynistic phantasms of modernism. At the same time, however, it allows us to think about the pastiche, provocation, camp. It happens that also in eroticism, as in all of Schulz’s works, the rule of “global masquerade”, about which Schulz wrote to Stanisław Ignacy Witkiewicz, is realized: “There is a constant atmosphere of the backstage, where the actors, after throwing off the costumes, laugh at the pathos of their roles.”

The second part of the dissertation takes up the problem of Schulz’s thanatic imaginary. There is a strong tradition of reading Schulz as an author who constantly (and intentionally) expels death from his work. However, I argue against such an opinion. On the contrary, I try to reveal those themes and figures, both in Schulz’s stories and drawings, that refer to the thanatic imagination, not literally though, but rather in a way described by the French philosopher and critic Michel Guiomar as an “obscure vicinity of death” evoked by the work of art. These are, for example, the elegiac-ironic convention of “Autumn” and “The Homecoming”, as well as the funeral mood and death symbols in “The Sanatorium Under the Sign of the Hourglass” or in highly transgressive parts of “Spring”. I also address questions concerning Schulz’s personal outlook on death and afterlife, which seems to link together the need for consolation and fascination with death.

I continue this reflection in two essays addressing the mourning cult of Bruno Schulz. The presented approach is critical of its excess in the Schulzean biographical discourses as well as literary and artistic references to his life and work, but it is by no means provocative like that of Janusz Rudnicki, who in the 1990s mocked the “hagiographic” idiom of Jerzy Ficowski. Analyzing archive records and testimonies, I attempt to reconstruct the circumstances of Schulz’s death in possibly the minutest details. Comparing contradictory pieces of information with the official version made popular by Ficowski, I show how profoundly it has been marked by the unperformed work of mourning over Schulz and the Holocaust – both the failed work of Ficowski himself and of his postwar correspondents whose letters determined the form of *The Regions of Great Heresy*. Using the idiom of thanatology and taking the role of a necrographer rather than that of a Schulz specialist, I suppose that the dynamic of loss in the case of Schulz reaches far beyond the act of the writer’s execution on the street to include also the posthumous annihilation of his corpse and grave. This particular kind of necroviolence, perhaps the most hateful from the vantage point of the Jewish tradition and the heritage of Western culture in general, which consists in removing the material remains of the deceased has been called by Holocaust scholars “necroicide.”

The absence of material traces and the “mourning objects” that usually help to cure the semiotic crisis which is death makes writers and artists commemorate Schulz with lyrical and artistic epitaphs. Their function is to restore the bodily identity of the dead person by creating his other body, told about and imagined *in effigie*, existing not beside but instead of the missing “mourning object.” However, the expansion of those elegiac narratives, particularly those produced outside Poland, often results in unintended reductionism. As a human being, writer, and artist, Schulz has been reduced in them to an emblem of the Holocaust, while such obituaries ignore the history of his archive. The other, historical and material body of the writer consists of his manuscripts, drawings, graphic works, and official documents. It exists, drawn and quartered, in archives, to be put up for auction for tens of thousands of dollars, exposed in museums and art galleries, and hoarded by collectors as precious relics.