

Balbina Maja Tarnowska

# **Bruno Schulz i teatralność**

Rozprawa doktorska

napisana pod kierunkiem

prof. dr. hab. Stanisława Rośka

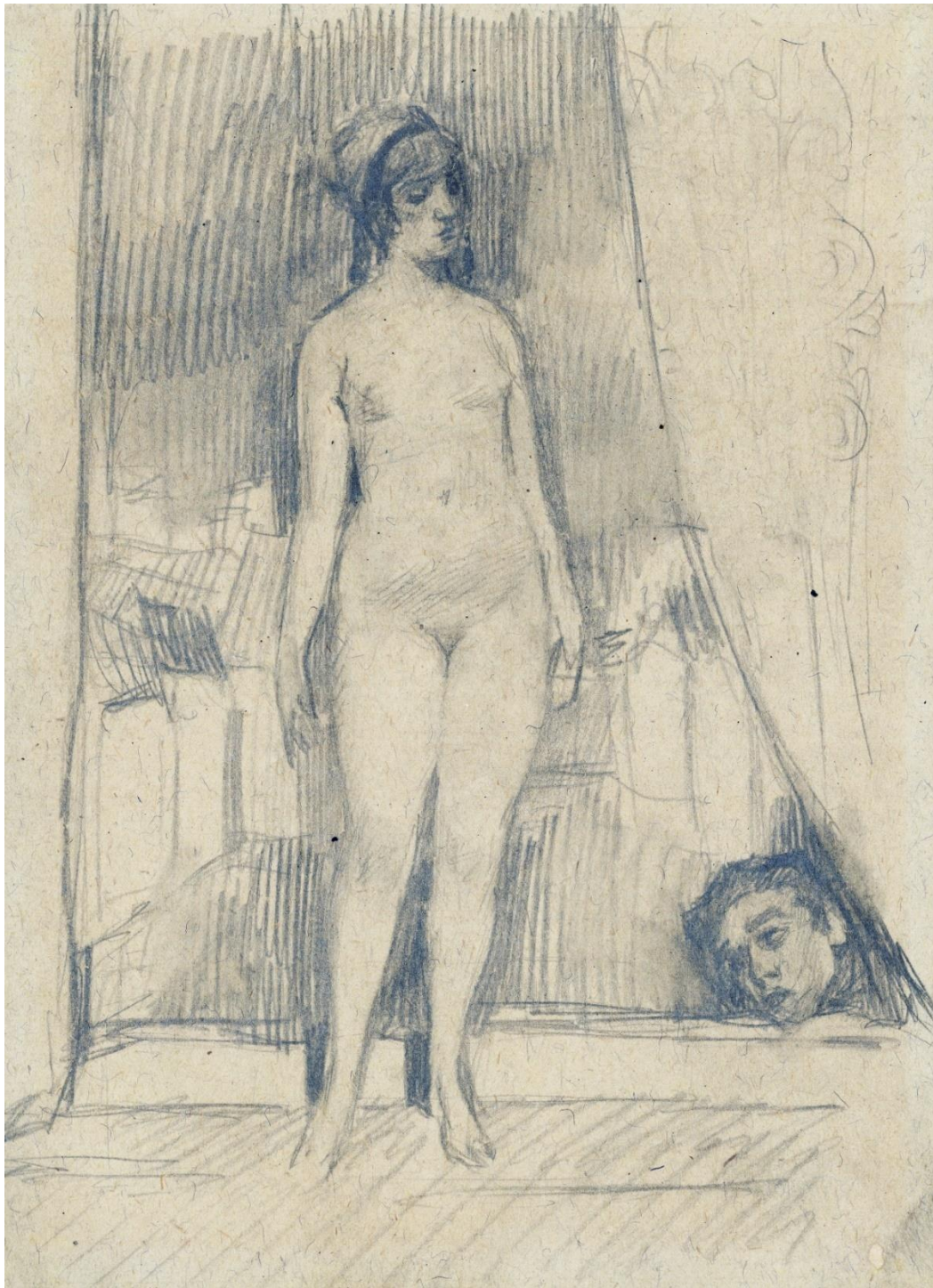
Uniwersytet Gdański

Wydział Filologiczny

Filologiczne Studia Doktoranckie

Gdańsk 2025





**Naga kobieta na scenie, na tle panoramy domków; zza zasłony-kotary wychyla się u jej stóp głowa mężczyzny, przed 1930, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie**



## Spis treści

<b>Teatr Schulza.....</b>	<b>7</b>
<b>Po co Schulzowi teatr? .....</b>	<b>27</b>
<b>Między prawdą a pozorem.....</b>	<b>57</b>
<b>Cyrk i ludzkie osobliwości.....</b>	<b>99</b>
<b>Trickster .....</b>	<b>135</b>
<b>Piruet baletnicy .....</b>	<b>155</b>
<b>Żarty bytu.....</b>	<b>177</b>
<b>W teatrze masochisty .....</b>	<b>189</b>
<b>Maski Schulza .....</b>	<b>217</b>
<b>Twarz błazna. Odsłonięcie .....</b>	<b>265</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>267</b>
<b>Spis ilustracji.....</b>	<b>313</b>
<b>Summary.....</b>	<b>317</b>



## Teatr Schulza

Bruno Schulz nie był człowiekiem teatru. Nie pisywał recenzji teatralnych ani szkiców krytycznych poświęconych dramaturgii. Nie ma żadnych powodów, by sądzić, że zajmował się scenopisarstwem, choć Stanisław Ignacy Witkiewicz próbował go do tego nakłonić: „Napisz łatwą, b. dziwną sztukę teatr. = synteza sceniczna cynamonów. Wystawimy Ci ją w tutejszym teatrze art., który robimy” (List z 23 kwietnia 1938 roku, KL 290)<sup>1</sup>. O ile wiadomo, do współpracy nie doszło. Nie wiemy, jak Schulz zareagował na przedstawioną propozycję. Odpowiedź na list Witkacego nigdy nie powstała lub zaginęła, tak jak ogromna część korespondencji Schulza. Mimo to pomysł, by przekształcić „cynamony” na potrzeby teatru, dopisany w postscriptum listu i raczej spontaniczny, wydaje się godny uwagi<sup>2</sup>. To ważny głos w historii recepcji teatralnej opowiadań Schulza, z reguły uważanych za niesceniczne<sup>3</sup>.

Sam nieczęsto bywał w teatrze. Tak przynajmniej twierdzili ci, którzy go znali. Izabela Czermakowa we wspomnieniu drukowanym w „Twórczości” napisze, że do

---

<sup>1</sup> Pisząc o „tutejszym teatrze art[ystycznym]”, Witkacy myślał zapewne o założonym wraz z przyjaciółmi Towarzystwie Teatru Niezależnego w Zakopanem, które miało być reaktywacją jego wcześniejszych projektów. W rzeczywistości Towarzystwo okazało się kolejną krótkotrwałą inicjatywą teatralną (po Towarzystwie Teatralnym z 1925 roku i Teatrze Formistycznym działającym w latach 1925-1927). Przystąpiono wprawdzie do prób *Metafizyki dwugłowego cielenia*, planowano wystawić *Mątwę* Witkacego i *Wnętrze Maurice’a Maeterlincka*, ale do żadnej z premier ostatecznie nie doszło, a niespełna rok później Towarzystwo rozwiązano (Zob. więcej na ten temat: Janusz Degler, *Teatr Formistyczny*, [w:] idem, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973).

<sup>2</sup> Schulz nie podjął wyzwania. Mieli go w tym wyręczyć dopiero studenci Politechniki Śląskiej, którzy 6 maja 1967 roku na scenie Kino-Teatru X w Gliwicach debiutowali na scenie razem z nim – spektaklem *Wiosna* (<http://www.stg.org.pl/stg.php?stg=start>; Jerzy Falkowski, „*Myślniki, westchnienia i wielokropki*”, czyli sceniczne wariacje na temat Bruno Schulza, „Teatr” 1967, nr 17; Jan Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. Jana Ciechowicza i Haliny Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 114).

<sup>3</sup> Jerzy Ficowski (*W życzliwości dla cudu. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka*, [w:] *Wcienienia Jerzego Ficowskiego. Według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybór, oprac. i wstęp Piotr Sommer, Sejny 2010, s. 672); Jerzy Bober, *Wariacje na temat*, „Gazeta Południowa”, 3–5 września 1976, nr 201; Bronisław Mamoń, *Republika marzeń*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 46; Janusz R. Kowalczyk, *W labiryncie znaczeń*, „Rzeczpospolita” 1995, nr 230; *O adaptacji: reżyserzy*, „Didaskalia” 1995, nr 5, s. 14 (notowała Maryla Zielińska).

teatru we Lwowie trzeba go było „wyciągać”. Dzięki zapiskom Zofii Nałkowskiej wiemy, że w kwietniu 1934 roku odwiedził dwa teatry warszawskie. Podczas pobytu w Paryżu w sierpniu 1938 roku miał wybrać się do Teatru Grand-Guignol<sup>4</sup> i do kabaretu „Casanova” na Montmartrze<sup>5</sup>. W Drohobyczu zachwycił się recytacjami Kazimierzy Rychterówny.

Tyle wiadomo. Niewiele można powiedzieć na temat życia teatralnego Schulza – trudno podejrzewać, że było bogate. Nie pisał, jak na przykład młody Horzyca, dziennika teatralnego. Z całą pewnością nie był pasjonatem teatru.

### **W starym kinie**

Co innego z kinem – Jerzy Ficowski twierdził nawet, że Schulz był kinomanem<sup>6</sup>. Jego brat Izidor przed pierwszą wojną światową prowadził w Drohobyczu kinoteatr „Urania”<sup>7</sup>, w czasach młodości Schulz miał zatem sposobność obcować ze sztuką filmową na co dzień. Podobno „zachwycił się Disneyem”<sup>8</sup>, gdy w latach dwudziestych jego filmy pojawiły się w Polsce. Przynajmniej raz wybrał się do kina w towarzystwie Witkacego (KL 289).

Zresztą całe pokolenie Schulza fascynowało się kinem, które w latach międzywojennych miało status *novum*<sup>9</sup>. Paweł Sitkiewicz poczekalnię kinową z *Nocy lipcowej* nazywał „miejscem magicznym”<sup>10</sup>. Podobne skojarzenia miał włoski badacz Paolo

---

<sup>4</sup> Załącznik do listu Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 7 czerwca 1948 roku, SWŚ 48.

<sup>5</sup> List Gregory’ego Marshaka (Georges’a Rosenberga) do Jerzego Ficowskiego z 15 sierpnia 1965 roku, SWŚ 192-193.

<sup>6</sup> Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Gdańsk 2024, s. 155-157.

<sup>7</sup> Po pierwszej wojnie światowej otworzył dwa kina w Warszawie i wypożyczalnię filmów w Krakowie.

<sup>8</sup> Zob. List Haliny Wittlin do Jerzego Ficowskiego z 13 października 1982 roku, SWŚ 292.

<sup>9</sup> Paweł Sitkiewicz, *Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza*, „Schulz/Forum”, 2012, nr 1, s. 35.

<sup>10</sup> Idem, *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019, s. 227. Sitkiewicz jest jednak bardziej ostrożny niż Ficowski, gdy pisze o stosunku Schulza do kina: „w pozostałych opowiadaniach Schulza na próżno szukać kinoteatru brata, gdyż to sklep ojca pełni funkcję symbolicznego centrum w prywatnej mitologii Drohobycza. Ta jedna krótka wzmianka to trochę mało jak na rasowego kinomana. Dużo większą rolę odgrywa w prozie Schulza literatura, malarstwo, rysunek, a nawet cyrk. [...] Moim zdaniem, stosunek Schulza do kinematografu mógł być nieco schizofreniczny” (idem, *Fantasmagorie...*, s. 36). W innym miejscu zauważa: „Drobiazgowa analiza spuścizny literackiej i graficznej Schulza



Caneppele<sup>11</sup>. Ale coś jeszcze musiało być na rzeczy. Coś więcej niż sama atmosfera ma-  
łomiasteczkowego kina, która nęciła wielu i którą tak dobrze pokazał później Giuseppe  
Tornatore w *Cinema Paradiso* z 1988 roku, opowiadającym o starym iluzjonie w provin-  
cjonalnym miasteczku sycylijskim.

W fotelu kinowym Schulz musiał czuć się swobodniej niż w teatrze. Ze wspólnego wyjścia do teatru Izabela Czermakowa zapamiętała, że „przez cały wieczór był nie-  
spokojny i nerwowy”<sup>12</sup>. Czy niepokoił go teatr awangardowy, prowadzony we Lwowie  
w latach trzydziestych przez Horzycę i Schillera?<sup>13</sup> Być może introwertykom o „płochli-  
wej, skrytej naturze”<sup>14</sup> łatwiej się odnaleźć w kinie niż w teatrze – także dziś. W cenie  
biletu zawiera się obietnica spokoju i brak interakcji. Bliskość aktorów jest w kinie po-  
zorna. Prezentowany na ekranie świat należy do przeszłości. Widzowie nie mają do niej  
dostępu. Kino bywa zresztą nazywane sztuką mechaniczną, w odróżnieniu od sztuk ży-  
wych, które „jako materiał artystycznego opracowania wykorzystują ciało i zachowania  
ludzkie”<sup>15</sup>. Kino pozbawione jest cielesności. To chyba główna różnica. W kinie docho-  
dzi do redukcji materii, zaś teatr bez materii nie istnieje<sup>16</sup>. Zapisany na taśmie film pozos-  
taje niezmienny, natomiast ten sam spektakl grany co wieczór, za każdym razem jest

---

pozwala – czasami z dużym marginesem błędu – wyłuskać z opowiadań i rysunków bardziej konkretne  
nawiązania do filmów z epoki, między innymi niemieckiego ekspresjonizmu i tzw. Nowej Rzeczywistości,  
duńskiego melodramatu, kina trickowego i slapsticku” (<https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/przed-1914>,  
dostęp: 12 lutego 2024).

<sup>11</sup> Paolo Caneppele, *Bruno idzie do kina*, przeł. Joanna Wajs, „Midrasz” 2003, nr 3, s. 18.

<sup>12</sup> Izabela Czermakowa, *Wspomnienie o Schulzu*, „Schulz/Forum” 2014, nr 4, s. 103. Jak podaje czasopismo  
„Schulz/Forum”, nie ma pewności co do autorstwa tekstu, ale najprawdopodobniej napisała go Izabela  
Czermakowa, ponieważ jej nazwisko zapisano pod tekstem, znajdującym się w prywatnym archiwum Eu-  
stachii Szymczuk (Lwów), której przekazała go w latach 50. Maria Teisseyre.

<sup>13</sup> Por. Nina Király, *Schulz i Kantor*, [w:] *Teatr pamięci...*, s. 132.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Zob. Patrice Pavis, *Sztuki żywe*, [w:] idem, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstęp. Anne Ubersfeld,  
przeł., oprac. i uzup. opatr. Sławomir Świontek, Wrocław 2002, s. 504.

<sup>16</sup> Chyba nikogo nie zainteresowały na dłużej próby przeniesienia teatru na ekrany, wymuszone w ostatnich  
latach przez sytuację pandemii. Czym innym jest oczywiście tradycja Teatru Telewizji, który ma swoją  
publiczność i który chętnie korzysta z chwytów charakterystycznych dla kina, jak np. kadrowanie, zbliżenia  
etc. Zob. też Jerzy Limon, *Trzy teatry. Scena-telewizja-radio*, Gdańsk 2003.

inny<sup>17</sup>. Karol Irzykowski przekornie widział w tym przewagę kina, chociaż dopatrywał się w nim „powrotu do teatru”:

Ruch i głos razem – to przecież teatr. Może nie ten sam, który mamy dotychczas, może sto razy doskonalszy. Bo kinetofon, utrwalając produkcje teatralne, odbiera im charakter improwizacji i zmusza sztukę teatralną do uwiecznienia się w jednym nadzwyczajnym wysiłku, który by mógł być wszędzie rozsyłany i pokoleniom przekazywany. Wysiłek ten nie potrzebuje być jednorazowy, gdyż filmy i płyty, czyli (jak może nazywane będą) filmopłyty, można będzie poprawiać i udoskonalać – stwarza się więc dzieło na sposób dzieła literackiego<sup>18</sup>.

### **Cielesna współobecność**

Istotą teatru od zawsze była bezpośrednia komunikacja aktorów i widzów. Teatr jest spotkaniem. Jest „wspólnym doświadczeniem rzeczywistych ciał w rzeczywistej przestrzeni”<sup>19</sup> (Max Herrmann), relacją aktor-widz<sup>20</sup> (Jerzy Grotowski), „cielesną współobecnością”<sup>21</sup> (Erika Fischer-Lichte).

Teatr jest spotkaniem aktorów i widzów. Tu i teraz. W tym miejscu i w tym momencie. Semiotycy powiedzieliby, że teatr realizuje pewną szczególną sytuację komunikacyjną, podczas której aktor przedstawia obrazy, które widz dekoduje oraz interpretuje<sup>22</sup>. Zdarzało się w teatrach awangardowych, że składniki tego aktu komunikacji ulegały przemieszczeniu. W teatrze współczesnym stało się to normą. Widz przestaje podglądać wydarzenia na scenie zza czwartej ściany i zostaje „włączony do gry”, często zniechciany i wbrew swojej woli, jak w prowokacjach włoskich futurystów z początku ubiegłego wieku<sup>23</sup>.

---

<sup>17</sup> Por. Konstanty Puzyna, *Leżąc w trawie*, [w:] idem, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982, s. 24-25.

<sup>18</sup> Karol Irzykowski, *Śmierć kina*, [w:] idem, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1977, s. 34-35.

<sup>19</sup> Erika Fischer-Lichte, *Performatywność. Wprowadzenie*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2018, s. 25-28.

<sup>20</sup> Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, pod red. Agaty Adamieckiej-Sitek, Maria Biaginiego, Dariusza Kosińskiego i in., Warszawa 2012, s. 248.

<sup>21</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Kraków 2008, s. 47.

<sup>22</sup> Por. Jerzy Limon, *Trzy teatry. Scena-telewizja-radio*, Gdańsk 2003, s. 5.

<sup>23</sup> Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 17.

Albo w teatrze Tadeusza Kantora. „Do teatru nie wchodzi się bezkarnie”<sup>24</sup>, głosił napis na drzwiach pokoju w mieszkaniu przy ulicy Szewskiej w Krakowie, gdzie Tadeusz Kantor wystawiał *Balladynę* w 1943 roku. Chwytność i uniwersalność tego hasła nadają mu ponadhistorycznego znaczenia. Pozbawione kontekstu „teatru podziemnego” urasta do rangi pewnej ogólnej prawdy o teatrze. Do teatru nie wchodzi się bezkarnie. Schulz miał tego świadomość. I wolał nie ryzykować.

Chyba że był to „teatr słowa” Kazimiery Rychterówny. Z wykształcenia aktorka (uczyła się u Frederica Zelnika i Maxa Reinhardta), w latach dwudziestych zrezygnowała z pracy w teatrze i „poświęciła się występom estradowym, zdobywając niebywały rozgłos i popularność jako recytatorka”<sup>25</sup>. Schulz poznał Rychterównę podczas jednego z jej recitali w Drohobyczu<sup>26</sup>, kiedy to miał odwiedzić ją „za kulisami pełen zachwytu i komplementów”<sup>27</sup>. Powszechnie znana recytatorka cieszyła się szczególnym zainteresowaniem

---

<sup>24</sup> Tadeusz Kwiatkowski, *Krakowski teatr konspiracyjny*, [w:] *Kunstgewerbeschule 1939-1943 i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942-1944*, red. Józef Chrobak, Katarzyna Ramut, Tomasz Tomaszewski, Marek Wilk, Kraków 2007, s. 20.

<sup>25</sup> *Kazimiera Rychterówna*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego*, na podstawie materiałów Stanisława Dąbrowskiego, red. Zbigniew Raszewski et al., Warszawa 1973, s. 615.

<sup>26</sup> Nie wiadomo, kiedy dokładnie się poznali. Zwykle początek ich znajomości datowało się na rok 1936 (Joanna Sass, *Doświadczenia teatralne Schulza*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, Gdańsk 2006, s. 89; Jan Ciechowicz, op. cit.), jednak Łesia Chomycz zwróciła niedawno uwagę na to, że do pierwszego spotkania mogło dojść już dekadę wcześniej, jesienią 1923 roku, ponieważ, jak wynika z artykułów prasowych zamieszczonych w czasopiśmie „Świt”, już wtedy aktorka dawała występy w Drohobyczu i Borysławiu (zob. *Z teatru. Kazimiera Rychterówna „Świt” 15 września – 1 października 1923*, nr 66-67, s. 11; [Elgot], *Kazimiera Rychterówna „Świt” 15 października – 1 listopada 1923*, nr 68-69, s. 10, za: Łesia Chomycz, *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 19).

<sup>27</sup> Wywiad z Marianem Eile, przeprowadził A. Radajewski w 1983 roku (Jan Ciechowicz, op. cit., s. 110). Schulz przyjaźnił się z Rychterówną, pomagał jej w organizacji audycji w Drohobyczu (List Kazimiery Rychterówny do Brunona Schulza z 18 czerwca 1938 roku, KL 304); namawiał, by w większym zakresie uwzględniła w swoim repertuarze poezję Bolesława Leśmiana (List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 września 1967 roku, [w:] *Archiwum Schulzowskie, tom 3: Korespondencja Józefiny Szelińskiej i Jerzego Ficowskiego z lat 1948-1990*, wstęp i red. Agata Tuszyńska, Gdańsk 2021, s. 60). Życzliwość była zresztą obopólna, o czym świadczy zachowana korespondencja; Rychterówna doradzała Schulzowi w sprawie podróży do Paryża, podawała mu ważne adresy i nazwiska. Bardzo ceniła jego prace plastyczne; w mieszkaniu urządziła sobie nawet „ścianę Schulza”, którą podczas wyprawionego przez nią przyjęcia miała zachwycać się Zofia Chylińska, malarka, wdowa po Leśmianie.

wśród pisarzy (Jan Brzechwa zadedykował jej wiersz<sup>28</sup>, Witkacy kilkakrotnie ją portretował). Na wzór starożytnych rapsodów, „przemierzała kraj wzdłuż i wszerz, deklamując głównie romantyków, lecz także młodych poetów współczesnych”<sup>29</sup>. Być może teatr rapsodyczny, zwany „teatrem żywego słowa”, gdzieś na pograniczu literatury i teatru, był przekonującą formą dla Schulza.

### **Teatr niski**

Ale nie jedyną. Był przecież jeszcze inny teatr, do którego miał słabość. Jako człowiek i jako artysta. Jeśli wierzyć Michałowi Chajesowi, po powrocie z Paryża Schulz „opowiada cuda o teatrze Grand-Guignol i tzw. salonach rozpusty”<sup>30</sup>. Słynny „dom strachów” mieszczący się w paryskiej dzielnicy Pigalle, przyciągał publikę żądną makabrycznych scen. Ciekawe co powiedziałyby Witold Gombrowicz, gdyby zobaczył Schulza w samym centrum paryskiej kultury grozy. W publicznym liście na łamach miesięcznika „Studio” pół-żartem łajał go przecież za elitaryzm i domagał się zejścia do poziomu ludu, którego metaforyczną figurą była postać doktorowej z Wilczej: „Forma Twoja dzieje się na wysokościach. Nuże! Zliź na ziemię! Puść się w taniec z pospolitą!”<sup>31</sup>.

Fascynacja masową rozrywką, choć powszechna w latach międzywojennych, bywała powodem do wstydu. Nie wypadało otwarcie mówić o upodobaniach do mniej ambitnego kina ani o wizytach w podrzędnym kabarecie. Schulz jednak nie stronił od sztuki niskiej. Ku zgorszeniu mieszczańskiej moralności odsłaniał nawet bardziej sensacyjne prawdy o sobie. Znana jest historia senatora Maksymiliana Thulie, który oskarżał Schulza o pornografię w związku z wystawą jego prac plastycznych w Domu Zdrojowym w Truskawcu w 1930 roku<sup>32</sup>.

*W Dwugłosie o Schulzu* Stefan Napierski próbował złośliwie wyrokować:

---

<sup>28</sup> Pierwsza publiczna deklamacja tego utworu w wykonaniu Rychterówny odbyła się 9 lutego 1921 roku podczas Wielkiego Koncertu Futurystycznego (zob. Małgorzata Szczepkiewicz, *Recepcja twórczości Jana Brzechwy w krytyce i badaniach literackich w latach 1926–2003*. Maszynopis pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. Ryszarda Waksmanda, Wrocław 2006, s. 23, za: Anna Kaszuba-Dębska, *Kazimiera Rychterówna*, [w:] eadem, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016, s. 223).

<sup>29</sup> Tomasz Potkaj, *Przekrój Eilego. Biografia całego tego zamieszania z uwzględnieniem psa Fafika*, Kraków 2019, s. 70.

<sup>30</sup> Załącznik do listu Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego..., s. 48.

<sup>31</sup> Witold Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7, przedruk w: SWW 256.

<sup>32</sup> List Juliusza Flaszena do Jerzego Ficowskiego z 1 czerwca 1948 roku, SWŚ 88.

Lecz mało kto z ludzi współczesnych, na podobieństwo Schulza, w katarynce podwórzowej lub w kinie dopatry się aluzji do „sensu świata”, i za pomocą licznych tych rekwizytów uprawiać będzie na wskroś parafiańską i amatorską „metafizykę”, jak ktoś zagrzebany na prowincji, kto by uwierzył, że wynalazł perpetuum mobile i lata całe głosił to wszem i wobec<sup>33</sup>.

Tymczasem obrazy teatru wędrownego z reguły były dla Schulza pretekstem do ich reinterpretacji. Jak w scenie popisu welocypedystów z *Komety*, którzy, niby biblijni prorocy, „przemawiali z wysokości do ludu, przepowiadając nową, szczęśliwą erę ludzkości [...]”. A jednak było coś żałośnie kompromitującego w tych wspaniałych i tryumfalnych rozjazdach, był jakiś zgrzyt bolesny i przykry, którym przekrzywiały się na szczycie tryumfu i staczały w swą własną parodię” (OP 355).

Nic dziwnego, że ta „żałosna kompromitacja”, ten „zgrzyt bolesny” pozostawał niedostępny Napierskiemu i Wyce, którzy uprawiali (trafnie to nazwała Eliza Kącka) „lekturę nienawistną”<sup>34</sup> opowiadań Schulza, będącą pewną formą *misreadingu*. Wyka zamykał swoją część *Dwugłosu* kategorycznym stwierdzeniem: „żadna z cech tej książki nie jest cechą przyszłości, o którą warto kopie kruszyć”<sup>35</sup>. Znamienne, że po dwudziestu latach zdania nie zmienił i znów, zupełnie poważnie, pisał w 1956 roku: „Mity i kompleksy Schulza są śmiertelnie serio, groźnie akcentowane przez pisarza, fobijnie prawdziwe, jak strachy utajone w podświadomości dziecka. Nie spoczywa na nich ani jeden promyk humoru”<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Kazimierz Wyka, Stefan Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1, przedruk w: SWW 467.

<sup>34</sup> w artykule *Czy należy spalić Schulza?*, „Schulz/Forum” 2018, nr 12, s. 10.

<sup>35</sup> Kazimierz Wyka, Stefan Napierski, op. cit., s. 464.

<sup>36</sup> Idem, *Na odpust poezji*, [w:] idem, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 151, za: Eliza Kącka, op. cit., s. 8. Ponowna lektura nie przyniosła więc efektu, jaki ma wywołać pewne ćwiczenie czytelnicze, znane każdemu, kto kiedykolwiek po latach zaglądał do dawno nieczytanej książki. Dokładne instrukcje można znaleźć w *Czułym narratorze* Olgi Tokarczuk: „Weźcie książkę, którą szczególnie lubicie albo – na wyczucie – macie szansę polubić [...], i czytajcie ją co osiem-dziesięć lat, a ujrzycie wielką tajemnicę tekstu: on się zmienia, wygląda inaczej niż podczas poprzedniej lektury, migocze. Zdziwi was własne zaskoczenie – bardzo możliwe, że za każdym razem przeczytacie coś zupełnie innego niż poprzednio, a postaci, które zapamiętaliście, nie uda się już odnaleźć, bo tak bardzo zmieniły się w czasie, jaki upłynął od ostatniej lektury. Dyskusje toczą się na inne tematy i coś zupełnie innego was w nich pociąga. Będziecie zdumieni, że w książce pojawiają się figury, których tam przedtem w ogóle nie było” (Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 101). Wyka najwyraźniej nie praktykował tego ćwiczenia lub nie mógł go wykonać w oparciu o opowiadania Schulza („weźcie książkę którą szczególnie lubicie”).

Dzisiaj chyba nikt już nie ma wątpliwości, że Schulz miał poczucie humoru. Tomasz Bocheński poświęcił temu nawet osobne hasło w *Słowniku schulzowskim*, a także studium porównawcze, w którym pisał o czarnym humorze Schulza, Witkacego i Gombrowicza<sup>37</sup>.

Kiedy w *Traktacie o manekinach* Jakub pyta: „Czy rozumiecie [...] głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do *papier mâché*, do lakowej farby, do kłaków i trociny?” (SC 53), jego słowa brzmią jak przewrotny pastisz tekstu programowego niemieckiego reformatora teatru Georga Fuchsa: „Dość już ramp, kulis, praktykabl, rekwizytów, watowanych trykotów, obić, dość już teatru naśladowczego, dość całego tego fałszywego świata z *papier mâché*, drutu, workowego płótna, szychu”<sup>38</sup>.

Cały wykład Jakuba rozgrywa się jak gdyby *cum grano salis*. Przyjmuje formę widowiska, którego prowodyrem i reżyserem jest ojciec. Same okoliczności tych „pro-roctw strychowych” są nietypowe: „Oto jest początek wielce ciekawych i dziwnych prelekcji, które mój ojciec, natchniony urokiem tego małego i niewinnego audytorium, odbywał w następnych tygodniach owej wczesnej zimy”, zapowiada Józef. Ta aporetyczna postawa, w której wzniosłość zderza się z kuglarską kpina, była zresztą charakterystyczna dla pisarstwa Schulza, czemu osobną książkę poświęcił przed laty Krzysztof Stala<sup>39</sup>. To rozdarcie szczególnie ujawnia się w postaci Jakuba, w której widzi się niekiedy *porte parole* autora. Pociąg do bufonady mógłby być kolejnym argumentem na poparcie tej interpretacji.

Schulz lubił się śmiać. I często ubierał maskę błazna. Nieraz dosłownie – na przykład gdy wygłupiał się w gronie przyjaciół. Innym razem Schulz-artysta używał swoich rysów męskim karłom-pajacom z *Xięgi bałwochwalczej*. Szczególnie upodobał sobie postać pierrota. W domu miał powiesić swój portret w spiczastej czapce i białej kryzie, wykonany pastelami przez Witkacego. Sam również tak się przedstawiał w swoich autoportretach. Choć identyfikacja nie zawsze jest oczywista, uważne oko w zgarbionej

---

<sup>37</sup> Tomasz Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005.

<sup>38</sup> Por. Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, München-Leipzig 1909, za: Kazimierz Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie-idee-zdarzenia*, Wrocław 1984, s. 111. Zob. też Georg Fuchs, *Scena przyszłości*, przeł. Małgorzata Leyko, Gdańsk 2005.

<sup>39</sup> Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

postaci w białym kostiumie z wielkimi guzikami dopatry się podobieństwa z autorem<sup>40</sup>. Co wcale nie dziwi, ponieważ Schulz multiplikował swoją twarz obsesyjnie. Nie trzeba pogłębianych analiz, żeby to zauważyć.

Na stronie 170 nowego wydania *Księgi Obrazów* znajduje się nieukończony autoportret i zarys sylwetki pierrota<sup>41</sup>, choć ten układ był raczej przypadkowy, dlatego nie sposób poddawać go rozbudowanym interpretacjom. Inaczej w *Xiędze bałwochwalczej*, gdzie pierrot uczestniczy w scenach sytuacyjnych i zostaje obsadzony już w konkretnych rolach<sup>42</sup>.

Schulz musiał mieć tę figurę w pamięci. Tak jak inne maski z *commedia dell'arte*, do których wracał, między innymi w ilustracjach do alfabetu Biblioteki Stanisława Weingartena, ale także w prozie (na przykład pospolity lud w *Nocy Wielkiego Sezonu* kojarzył mu się z „roztańczonym tłumem poliszynelów i arlekinów” [SC 117]).

W jednym ze swoich esejów Joseph Roth pisał: „Prawda istnieje tylko w teatrze marionetek”<sup>43</sup>. Podobne zdanie mógłby wypowiedzieć Schulz. Z tym że Roth przemawiał z perspektywy socjologicznej, raczej Schulzowi obcej. Prawda istnieje tylko w teatrze marionetek, mówi Roth, to znaczy, że nie istnieje gdzie indziej, w świecie ludzi. Zgorzkniały bohater szorstkiej, kanciastej narracji Rotha przypatruje się swojej małej przyjaciółce Lili i stara się przyjąć jej sposób percepcji: „Figurki, sztywne ludziki z kartonu

---

<sup>40</sup> Por. Władysław Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkunastu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2009, wydanie elektroniczne: <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=64633>, dostęp: 14 listopada 2019, s. 27.

<sup>41</sup> Ficowski nadał tej pracy roboczy tytuł *Autoportret za szkicem arlekina (?)*. Forma zapisu (zastosowanie pytajnika) świadczy o tym, że Ficowski nie był pewien co do zaproponowanej nazwy. I słusznie. Ubiór postaci, o której mowa, wskazuje raczej na podobieństwo z pierrotem, który nosił luźny biały strój z guzikami i spiczastą czapkę, w odróżnieniu od arlekina, ubranego w dopasowany kostium w kolorowe romby (zob. Bruno Schulz, *Księga obrazów*, zebr., oprac., koment. opatr. Jerzy Ficowski, Gdańsk 2023).

<sup>42</sup> Zob. Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Pierrot*, [w:] *Słownik schulzowski...*, s. 259.

<sup>43</sup> Joseph Roth, *Marionetki*, [w:] *Wiedeńskie znaki czasu. Felietony z lat 1915-1919*, przeł. Małgorzata Łukasiuk-Zięba, wstęp Jacek Purchla, Kraków 2016, s. 300. Wspólne dla Schulza i Rotha fascynacje kukłą, figurą woskową, lalką opisał Piotr Paziński w książce *Atrapy stworzenia* (Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2020). Skądinąd wiadomo, że Schulz cenił prozę Rotha, przekazał mu egzemplarz *Sklepow cynamonowych* z dedykacją, którymi Roth miał się zachwycić i podjąć kroki w kierunku ich przekładu na język niemiecki. Znalazł nawet odpowiedniego tłumacza, Szaula Fryszmana, który rozpoczął prace nad tłumaczeniem i wyjeżdżając do Palestyny zabrał pożyczony od Rotha egzemplarz opowiadań, jednak Roth zmarł nagle w 1939 roku i projekt został przerwany (Shalom Lindenbaum, *W poszukiwaniu uznania. Bruno Schulz a Josef Roth*, „Twórczość” 1979, nr 3).

i płótna, szamocą się na scenie”<sup>44</sup>. Nie ma tu miejsca na apoteozę: „Spokój ducha w ich wydaniu nie jest stanem, lecz żalonym tęnym odrętwieniem”. Z tym że „marionetki nie kłamią tak jak ludzie. Gdy nie porusza ich drut, tkwią w bezruchu”<sup>45</sup>. Podobną konkluzję Włodzimierz Bolecki odnalazł u Nietzschego, który pisał o bohaterach tragedii Eurypidesa, że „mają jedynie podrabiane i maskowane namiętności i przemawiają językiem podrabianym i maskowanym”<sup>46</sup>.

Prawda istnieje w teatrze marionetek – mały Józef bardzo chciałby, żeby tak było. Choć nie powiedziała, że tylko w teatrze marionetek. Bo przecież także, równie dobrze, w opuszczonej budzie jarmarcznej, wędrownym panoptikum, muzyce ulicznych kataryniarzy. Schulz miał okazję jeszcze w dzieciństwie na własne oczy oglądać występy kuglarzy w budach jarmarcznych, na placach i podwórkach. Być może strzępy tych wczesnych wspomnień mogłyby być przyczynkiem do nostalgii, oczywiście przepracowanej i zironizowanej.

Z pewnością Schulza fascynowało pstrokate widowisko jarmarczne. Nie był w tym odosobniony. Bez trudu znalazłby pobratymców wśród artystów-plastyków, takich jak Marc Chagall, Wojciech Weiss, Richard Teschner, Witold Wojtkiewicz, Stefan Norblin, Zygmunt Waliszewski i wielu innych. Podobne fascynacje można odnaleźć w prozie Thomasa Manna, Franza Kafki, Maxa Blechera.

Jean Starobinski w książce *Portrait de l'artiste en saltimbanque* z 1970 roku zasadnie pytał: „Ale jaka jest natura tej siły, z którą imaginarium teatru wędrownego od prawie wieku przyciąga artystów?”<sup>47</sup>.

Podobny niepokój wybrzmiewa w *Elegiach duinejskich* Rainera Marii Rilkego:  
Kim jednak są oni, wędrowni, ci jakby trochę bardziej  
przelotni niż my, których uparcie od świtu  
nagli jakaś komu, komu na uciechę,  
nigdy nienasycona wola<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> Ibidem, s. 299.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 300.

<sup>46</sup> Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii albo hellenizm i pesymizm*, przeł. Jarosław Dudek, Kraków 2019, s. 78; Włodzimierz Bolecki, *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, [w:] idem, *Wenus z Drohobycza (o Brunonie Schulzu)*, Gdańsk 2017, s. 84.

<sup>47</sup> Jean Starobinski, *Portret artysty jako linoskoczka. Wydrwieni zbawcy*, przeł. E. Godlewska-Byliniak, [w:] *Teatr dell'arte*, red. Dorota Sosnowska, Warszawa 2016, s. 98.

<sup>48</sup> Rainer Maria Rilke, *Elegia piąta*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, przeł. Andrzej Lam, Warszawa 2019, s. 531. Rilke był jednym z ulubionych pisarzy Schulza, który jednak *Elegie duinejskie* uważał za „już zbyt



## Teatr Schulza

U Schulza, podobnie jak w teatrze Kantora, „zawsze gdzieś na dnie była to ta sama buda jarmarczna”<sup>49</sup>. Teatr Schulza to taki sam (lub bardzo podobny) „biedny teatr”. „Teatr najniższej rangi”. Aktorami w nim są inwalidzi wojenni wędrujący z katarynkami ze Szwarewaldu, Anna Csillag, „apostołka włochości”, tajemnicza Magda Wang i inne indywidualia, które z powodzeniem mogłyby zasilać popularne swego czasu gabinety ludzkich osobliwości.

Sam teatr, ten oficjalny, instytucjonalny, pojawia się w opowiadaniach Schulza tylko raz, nie licząc wzmianki o panienkach, które „w teatrze zakładają nogi wysoko odsłonięte do kolan i milczą nimi wymownie” (OP 280). Szczegółową relację Józefa ze wspólnego wyjścia do teatru z rodzicami można znaleźć w *Sklepiach cynamonowych*. Przestrzeń miejskiego teatru jest nudna i ponura. To teatr anachroniczny, skonwencjonalizowany, pełen „patosu i wielkich gestów” (SC 79). Z malowaną kurtyną, misternie skonstruowaną scenografią (sztuczny świat „budował się tam na dudniących rusztowaniach sceny”), przypomina dawny teatr iluzjonistyczny, jeszcze sprzed Wielkiej Reformy.

Czy Schulzowi mogły umknąć znaczące przemiany wynikające z koncepcji Antoine’a, Appii, Craiga, Stanisławskiego i innych? Szczerze mówiąc, mogły. Pomysły Reformatorów miały to do siebie, że często pozostawały w sferze teorii, nie zawsze odnajdując się w przestrzeni praktyki<sup>50</sup>. Stąd też Reformatorzy bywają nazywani „zahamowanymi” lub też „wyobcowanymi praktykami”<sup>51</sup>.

---

przerafinowane i ezoteryczne” (KL 136). Zob. na ten temat: Jan Zieliński, *Schulz a Rilke. Hipotetyczna próba lektury*, [w:] *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, pod red. Germana Ritza, Gabrieli Matuszek, Kraków 1999, s. 235-236.

<sup>49</sup> Tadeusz Kantor, *Miejsce teatralne*, [w:] idem, *Pisma*, wybr. i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, tom 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław 2004, s. 373.

<sup>50</sup> Jak pisał Peter Brook, Gordon Craig nigdy nie wyreżyserował dobrego spektaklu, a gdy został zaproszony do Londynu, żeby prowadzić teatr według własnego uznania, odmówił. „Wolał trwać w marzeniu o czystości, niż pobrudzić sobie ręce” (*Teatr jest polem życia. Z Peterem Brookiem rozmawia Dobrochna Ratajczakowa*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, [w:] Peter Brook, *Z Grotowskim. Teatr jest tylko formą*, pod red. Paula Allaina, Georges’a Banu i Grzegorza Ziółkowskiego, oprac. Grzegorz Ziółkowski, Wrocław 2015, s. 77).

<sup>51</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, *Przestrzenie deziluzji. Dwudziestowieczne modele dzieła teatralnego*, Kraków 2020, s. 71.

Poza tym Schulz nie zajmował się współczesnym teatrem. Teatr interesował go nie tyle jako rodzaj sztuki, ile topos kulturowy. Można powiedzieć, że w pewien sposób Schulz „myślał teatrem”. Co to znaczy?

Kiedy w *Legendzie Młodej Polski* Stanisław Brzozowski pisał, że Wyspiański „myślał teatrem”, chodziło mu o rodzaj dramaturgii, który wykracza poza granice tekstu literackiego i nosi w sobie gotowe zapowiedzi scenicznych wyobrażeń<sup>52</sup>. U Schulza idzie oczywiście o coś innego. Schulz nie projektował swoich tekstów ani rysunków z myślą o scenie. Dopiero inni zdecydowali się wprowadzić jego świat na deski teatru.

Ale nie będzie mnie tutaj zajmowała recepcja teatralna. Nie zamierzam udowadniać, że *Sklepy cynamonowe* czy *Sanatorium pod Klepsydrą* stanowią świetną podstawę do adaptacji<sup>53</sup>. Zresztą Schulz nie praktykował myślenia teatrem w takim znaczeniu, w jakim robił to Wyspiański i budowanie tego typu analogii nie byłoby dla nikogo przekonujące.

---

<sup>52</sup> Stanisław Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, reprint wydania drugiego z 1910, Kraków 1983, s. 566. Pisał o tym Jan Ciechowicz w książce *Myślenie teatrem* (Gdańsk 2000).

<sup>53</sup> Historia recepcji teatralnej Schulza to po części historia większych i mniejszych porażek (zob. Jerzy Jarzębski, *Schulz (nie)teatralny*, [w:] idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005; Wojciech Owczarski, *Schulz na scenie*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14). Swego czasu upowszechniła się opinia o niesceniczości tej prozy, którą bez większego trudu można zanegować. Choćby dlatego, że, jak dobrze dziś wiadomo, każdy tekst kultury może być zaadaptowany na potrzeby teatru (zob. Zbigniew Osiński, *Z problematyki scenariusza teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tom II: *O tworzyw i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. Janusz Degler, Wrocław 1976, s. 180; zob. też Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Kraków 2009). Warto tu przypomnieć choć kilka adaptacji dzieła Schulza, które zostały bardzo dobrze ocenione: *Samotność* (Teatr Lalek Białostocki, 1988, reż. François Lazaro); *Sklepy cynamonowe* (Białostocki Teatr Lalek, 2008, reż. Frank Soehnle); *Wiosna* (Teatr Malabar Hotel, 2019, reż. Marcin Bartnikowski i Marcin Binkowski).

Ciekawy głos w sprawie związków prozy Schulza z teatrem zabrała przed laty Małgorzata Leyko, która odnalazła w *Sklepkach cynamonowych* formę charakterystyczną dla niemieckiego dramatu otwartego, według koncepcji Volkera Klotza (Małgorzata Leyko, „*Sklepy cynamonowe*” *Brunona Schulza – powieść w formie dramatu otwartego?*, „Acta Universitatis Lodziensis, Folia Scientiarum Artium et Librorum” 1982, [z.] 3: *W kręgu zagadnień awangardy*, redaktorzy zeszytu Grzegorz Gazda, Tadeusz Szczepański). Z kolei Theodosia Robertson zobaczyła w opowiadaniach Schulza „tradycyjne elementy dramatu komediowego: rozpoznawalny model fabuły i szablonowe postaci” (Theodosia S. Robertson, *Bruno Schulz a komedia*, przeł. Barbara Kowalik, [w:] *Bruno Schulz in memoriam. 1892-1942*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992, s. 101).

Tymczasem Jan A. Król na marginesie tekstu z 1939 roku, poświęconego twórczości plastycznej Schulza, zaliczył jego prozę do „ekspresjonistycznej szkoły Kadena – która wywodzi się z ducha widowiska”<sup>54</sup>. Intuicja Króla wydaje się ciekawa. Rzeczywiście świat Schulza ma w sobie wiele z ducha widowiska (łac. *spectācŭlum* ‘widowisko, przedstawienie teatralne, widowisko w cyrku, widok, cud’<sup>55</sup>). Jarmarczne pokazy cudów, wystawy figur z wosku, akty masochizmu, zwykłe przechadzki po parku – wszystko to układa się u Schulza w teatr.

Teatr, który jest przestrzenią wzroku. Ale nie tylko. Łacińskie *spectāre* to ‘patrzyć, spoglądać, wpatrywać się’, ale także: ‘dążyć do czegoś, oczekiwać, wypróbować, doświadczyć’<sup>56</sup>. Podobne sensory odsłaniają się w słowie *agō* (łac. ‘pędzić, prowadzić, postępować, dręczyć, wzruszać, robić coś, działać, grać i in.’<sup>57</sup>).

Słynne motto zapisane nad wejściem do londyńskiego Globe Theatre głosi wszem i wobec: *Totus mundus agit histrionem*. Cały świat gra komedię. Cały świat jest histrionem. Schulz będzie mówił o panmaskaradzie, teatralności, dramatyczności świata, co odsyła do greckiego słowa *agōn* (gr. ‘walka, spór, walka wewnętrzna, wzburzenie i in.’<sup>58</sup>). W tym sensie teatralność staje się synonimem dramatyczności, wielogłosowości, ścierania się głosów.

### **Schulz myślał teatrem**

Metafora teatru świata (*theatrum mundi*) ma swoje miejsce i pozycję w literaturze<sup>59</sup>. Przywoływana wielokrotnie, szczególnie w epoce baroku (u Szekspira, m.in. w komedii *Jak wam się podoba?*; u Calderona w *Wielkim Teatrze Świata*), z czasem urosła do rangi literackiego toposu; włączona do codziennego języka stała się czymś w rodzaju

---

<sup>54</sup> Pisał o tym Piotr Sitkiewicz: <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/wrzesien-1939-roku-2>, dostęp: 21 grudnia 2024.

<sup>55</sup> Leszek Kolankiewicz, *Widowisko*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/228/widowisko>, dostęp: 27 marca 2024.

<sup>56</sup> *Spectō, spectāre*, [w:] *Słownik łacińsko-polski*, pod red. Mariana Plezi, tom V: S-Z, Warszawa 2007, s. 190.

<sup>57</sup> *Agō, agere*, [w:] op. cit., Tom I: A-C, s. 126-129. Słowo to posiada także swój odpowiednik w grece (*Άγώ* [w:] *Słownik grecko-polski*, pod red. Zofii Adamowiczówny, tom 1: A – Δ, Warszawa 1958, s. 21).

<sup>58</sup> *Άγών*, [w:] *Słownik grecko-polski...*, s. 22.

<sup>59</sup> Zob. Leszek Kolankiewicz, *Wstęp: ku antropologii widowisk*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 9-10.

„wyświechtanego truizmu”. Wciąż jednak bywa atrakcyjna dla pisarek i pisarzy. W humanistyce niejako zawłaszczyła ją myśl socjologiczna i performatyka. Ale jej zasięg jest znacznie szerszy. Po metafory teatralne chętnie sięgają w swoich pismach Hélène Cixous, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Luce Irigaray, Jacques Lacan<sup>60</sup>.

Jakie miejsce zajmuje na tym polu Schulz? Co właściwie miałyby znaczyć, że Schulz myślał teatrem? Przede wszystkim myślenie teatrem określało jego postawę filozoficzną (*theatrum mentis*), której dawał wyraz w rozmaitych aktywnościach artystycznych, jeśli w ogóle tworzenie podziałów i klasyfikacji ma w przypadku jego twórczości sens. Czytać opowiadania Schulza jako całość – postulował Jerzy Jarzębski w pierwszych słowach wstępu do klasycznego wydania opowiadań, esejów i listów Schulza z serii Biblioteki Narodowej<sup>61</sup>. Metodę Jarzębskiego warto poszerzyć o teksty krytyczne, listy, rysunki, obrazy, *cliché-verre*'y, autoportrety, szkice. Czytać Schulza jako całość. Tylko taka lektura może pokazać spójność motywów obecnych na różnych poziomach jego dzieła. Pomocne byłyby tutaj narzędzia zastosowane przez grupę entuzjastów, którzy parę lat temu podjęli się próby opracowania indeksów do *Sklepów cynamonowych*<sup>62</sup>. Czytelnik szybko zorientowałby się, że istnieje cały szereg wędrujących obrazów, które nie zawsze ujawniają się należycie podczas linearnej lektury.

Jednym z takich meta-obrazów jest teatr, który interesuje Schulza jako metafora, po którą chętnie sięga. W liście do Anny Płockier pisze o „jakiejś metafizycznej marionetkowości” (KL 209). Tadeuszowi Brezie żali się na samotność i dokonuje apologii przyjaźni, której dzieje opisuje przy użyciu metafory systemu dekoracji kulisowej:

Świat [...] dojrzewać zaczyna kolorami dali, pękać i otwierać się w głąb. Malowane perspektywy pogłębiają się i rozstępują w rzeczywiste perspektywy, ściana przepuszcza nas w dymensje przedtem nieosiągalne, freski malowane na nieboskłonie jesiennym ożywają jak w pantomimie (KL 450).

Prawie identyczny opis można znaleźć w opowiadaniu *Druga jesień*, w którym pojawia się już jednak nihilistyczny wydzźwięk: „Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się

---

<sup>60</sup> Zob. Magdalena Marciniak, *Sens i sensualność. Myśl teatralna Rolanda Barthesa, Jeana-François Lyotarda i Jacques'a Derridy* (Kraków 2014). Zob. też: Freddie Rokem, *Filozofowie i ludzie teatru. Myślenie jako przedstawienie*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2014.

<sup>61</sup> Jerzy Jarzębski, Wstęp, [w:] OP V.

<sup>62</sup> *Indeksy do „Sklepów cynamonowych” Brunona Schulza. Zeszyt próbny*, wstęp i red. Stanisław Rosiek, Gdańsk 2021.

z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru” (OP 241).

Napierski, gdy pisał o *Sanatorium pod Klepsydrą*, choć w krytykancko-zaczeptym tonie, posługiwał się metaforyką teatralną („Ojciec, matka, Adela itp. – to są kukły, marionetki, fetysze, które prześlizgnęły się z gabinetu figur woskowych”<sup>63</sup>). Paweł Dybel widział w *Xiędze bałwochwalczej* przykład „teatru masochistycznego”<sup>64</sup>. Serge Fauchereau pytał: „Czy świat Schulza nie jest przypadkiem wielką maszyną w teatralnym sensie słowa?”<sup>65</sup>. Podobną intuicję miał Michał Paweł Markowski, który napisał, że „pojęcie maskarady” jest u Schulza „metafizyczną koniecznością”<sup>66</sup>.

### **Teatralność jako postulat**

Pisząc o teatralności i performatywności Erika Fischer-Lichte słusznie chyba zauważa, że: „Trudno zarysować wyraźną granicę między tymi terminami. Oba akcentują przedstawieniowy charakter kultury, choć inne jej aspekty wysuwają na pierwszy plan”<sup>67</sup>. Oba też wiążą się z aktywnością, ruchem. Łaciński czasownik *spectāre*, tłumaczony jako ‘działać, próbować’ koresponduje tu z angielskim zwrotem *to perform* ‘czynić, działać, zmieniać’. „Robić coś za pomocą słów”<sup>68</sup>, uczy teoria aktów mowy. Robić coś ze światem, w świecie.

Choć oczywiście performatywność obejmuje znacznie szerszy zakres zjawisk, semantycznie spokrewniona jest z teatralnością, zaś historycznie wprost się z niej wywodzi. Pomysły twórców performatyki, której rozwój przyniosły lata sześćdziesiąte, korzeniami sięgają progu dwudziestego wieku, gdy Nikołaj Jewreinow głosił hasła teatralizacji życia<sup>69</sup>. W Rosji lat dwudziestych jego teoria spotkała się z ostrą krytyką. W Polsce, gdzie jako emigrant mieszkał przez kilka miesięcy 1925 roku, jego nazwisko było powszechnie

---

<sup>63</sup> Stefan Napierski, op. cit., s. 467.

<sup>64</sup> Paweł Dybel, *Masochizm Schulza i próg wstydu w słowie*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 24.

<sup>65</sup> Serge Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza. Wokół „Xięgi bałwochwalczej”*, przeł. Paulina Tarasewicz, Gdańsk 2018, s. 125.

<sup>66</sup> Michał Paweł Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 17.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>68</sup> John Austin w 1962 roku publikował monografię *How to Do Things with Words*.

<sup>69</sup> Choć sam Schechner i inni autorzy nie poświęcili mu zbyt wiele miejsca w swoich pracach (Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 37. Zob. też: Katarzyna Osińska, *Wyjść z teatru i w nim pozostać. Nikołaj Jewreinow – spojrzenie z XXI wieku*, „Didaskalia” 2021, nr 161).

znane w środowisku teatralnym<sup>70</sup>; nawiązał wówczas znajomości z Tadeuszem Boyem-Żeleńskim, Aleksandrem Zelwerowiczem, Juliuszem Osterwą, Mieczysławem Limanowskim, Stanisławą Wysocką<sup>71</sup>. Po wojnie jego teorie uległy zapomnieniu, choć od jakiegoś czasu można zauważyć odwrotną tendencję. Całkiem słusznie, ponieważ nazwisko Jewreinowa zasługuje na pamięć i przypomnienie, zwłaszcza w kontekście teorii teatralności.

W swoich tekstach Jewreinow podkreślał „preestetyzm teatralności”<sup>72</sup>, którą postrzegał jako rodzaj praszki, „odwieczny instynkt teatru”<sup>73</sup>, instynkt przeobrażenia. Przy czym, jak dopowiadał Anatol Stern w interpretacji dramatu Jewreinowa *To, co najważniejsze*, „wola teatralizacji życia – to nie maskarada, nie zabawa, nie fragment życia. To jego podłoże, jego oś, jego impuls twórczy”<sup>74</sup>. Podobnie jak w świecie Schulza, który u swych podstaw jest teatralny. Swoją drogą, ciekawe, czy Schulz słyszał o Jewreinowie. Mógł mu o nim opowiadać na przykład Witkacy, bywalec petersburskiej Piwnicy Pod Bezpańskim Psem, której współzałożycielem był rosyjski teoretyk.

W liście do Witkacego, publikowanym w formie wywiadu w „Tygodniku Ilustrowanym”, Schulz zapowiadał: „Od pytania, czy potrafiłbym filozoficznie zinterpretować rzeczywistość *Sklepów cynamonowych*, najchętniej chciałbym się uchylić” (KL 106). Warte uwagi, że obok, na rękopisie tekstu, Schulz zapisał słowo „poza”, zaś Witkacy później dopisał: „Czy raczej nie jest poza ten dodatek?”. Dalej jednak Schulz wyjaśniał:

W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której

---

<sup>70</sup> Między innymi za sprawą wydania drukiem studium Eugeniusza Świerczewskiego (*Teatr rosyjski. N. Jewreinow*, Warszawa 1924), ale nie tylko. Jewreinow zasłynął jako dramaturg (*To, co najważniejsze*), reżyser (twórca masowego widowiska *Zdobycie Pałacu Zimowego* z 1920 roku), także teoretyk (*O teatralizacji życia; Kino jako teatr przyszłości*).

<sup>71</sup> Julia Holewińska, *Perła z lamusa*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2006, nr 2, s. 175-176; Wiktoria i René Śliwowsky, *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*, „Pamiętnik Teatralny” 1989, z. 3-4, s. 393-412; Rafał Węgrzyniak, *Jewreinow w polskim teatrze*, „Dialog” 2008, nr 7/8, s. 214-223).

<sup>72</sup> Nikołaj Jewreinow, *Teatralizacja życia. Ex cathedra*, przeł. Natalia Woroszyńska, „Dialog” 2008, nr 7/8, s. 188.

<sup>73</sup> Piotr Mitzner, *Hasło: Jewreinow. Patrz również: Zbawienie ludzkości*, „Dialog” 2008, nr 7/8, s. 119.

<sup>74</sup> Anatol Stern, *Teatr*, „Skamander” 1923, nr 28, za: Piotr Mitzner, op. cit., s. 121. Na temat teatralizacji życia zob. Kazimierz Braun, *Teatralizacja życia. Praktyki i strategie*, Toruń 2020, s. 18-19.

poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia (107).

Zasada panmaskarady, w której Schulz odnalazł regułę funkcjonowania rzeczywistości to chyba nic innego jak „panteatralizm” świata, o którym pisał Jewreinow. Przekonanie o upadku teatralności i potrzebie „reteatralizacji” było zresztą powszechne wśród Reformatorów teatru i późniejszych postulatów teatru antropologicznego, w latach siedemdziesiątych realizowanych w projektach parateatralnych Jerzego Grotowskiego.

Sam Grotowski, jak pisemnie zaświadczył znakomity badacz jego teatru, Zbigniew Osiński<sup>75</sup>, w żadnym miejscu nie wspominał o Brunonie Schulzu. Ale podobieństwa między pomysłami Schulza i Grotowskiego są przecież widoczne. Mogłyby służyć jako dowód, że w istocie istnieje coś takiego jak pozaczasowa wspólnota artystyczna. Sprawa ta nie daje mi spokoju, zwłaszcza gdy mam przed oczami fragment z *Republiki marzeń* Schulza, opisujący teatr jako laboratorium wizyjne.

### **Teatr buffo i teatr serio**

Mówienie o teatralności w twórczości Schulza może dziś wydać się truizmem. Ci, którzy dobrze ją znają, wiedzą, w czym rzecz. Trudno będzie ich zadziwić. Natychmiast niemal rzuca się w oczy teatralność *Xięgi bałwochwalczej*, a najczęściej cytowany fragment autoanalizy *Sklepow cynamonowych* wprost mówi o panmaskaradzie świata. Z drugiej strony sprawa może przytłaczać – schulzologdy niemal zawsze odwołują się do zjawiska teatralności, które organizuje rzeczywistość tych opowiadań. Mimo to mam wrażenie, że teatralność u Schulza zwykle bywa przez badaczy raczej przeczuwana i wzmiankowana niż poddawana analizom. Na ogół pozostaje w sferze metafory.

Oczywiście nie zawsze – powstało kilka świetnych publikacji na temat teatru i teatralności u Schulza, m.in. *Schulz (nie)teatralny* Jerzego Jarzębskiego; *Na marginesie rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania* Krzysztofa Stali, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora* Wojciecha Owczarskiego, *Powszechna rozwiązalność* Michała Pawła Markowskiego, jego wcześniejszy szkic *Text and Theater. The Ironic Imagination of Bruno Schulz* i kilka artykułów innych autorów z tomu *(Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, pod redakcją Dietera De Bruyna i Krisa Van Heuckeloma; wybrane teksty

---

<sup>75</sup> List Zbigniewa Osińskiego do Stanisława Rośka z 17 marca 2017 roku.

z publikacji zbiorowej *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod redakcją Jana Ciechowicza i Haliny Kasjaniuk.

Zdaje się, że teksty te nie wyczerpują potencjału kategorii teatralności w ujęciu Schulza, która jest w końcu terminem niejednoznacznym, zróżnicowanym semantycznie. W opowiadaniach Schulza bywa na przykład synonimem „pustego gestu” (SC 95), jak w scenie teatralnego samobójstwa pana de V. z *Wiosny*. Trzeba jednak od razu podkreślić, że teatralność nie sytuuje się u Schulza w opozycji do rzeczywistości. Natura bywa nawet – dosłownie – „wchłonięta” przez architekturę<sup>76</sup>, jak napisze Jarzębski w analizie jednego z opowiadań.

Ale teatralność u Schulza to nie tylko sztuczność. Pomimo i na przekór wiedzy, że świat tworzą umowne dekoracje, narrator wciąż poszukuje istoty rzeczy, esencji. Tylko czy ironista w ogóle może być autentyczny? Wydaje się, że może. Jakież wskazówki można znaleźć we fragmentach opowiadań, w których problem autentyczności urasta do rangi postulatu, do którego, mimo wszystko, narrator (i autor) dąży. Autentyczna bywa Bianka („serce ściska się ze szczęścia, że można tak po prostu być Bianką, bez żadnych sztuk i bez żadnego natężenia” [164]), choć jest moment, gdy i ona zawodzi w tej kwestii: „Ach, w samym sednie wiosny coś się psuje i rozprzęga. Bianco, Bianco, czy i ty mnie zawodzisz?” [212]). Autentyczna bywa matka natura: „Noc oddychała w czystych pulsach i nagle zrzuciła przejrzystą zasłonę gwiazd, zaglądała z wysoka w mój sen swym starym i wiecznym obliczem” (OP 232). Autentyczne bywa miasto:

Gdy inne miasta rozwinęły się w ekonomikę, wyrosły w cyfry statystyczne, w liczebność – miasto nasze zstąpiło w esencjonalność. Tu nie dzieje się nic na darmo, nic nie zdarza się bez głębokiego sensu i bez premedytacji. Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na powierzchni, tu mają one korzenie w głębi rzeczy i sięgają istoty (OP 342).

Jak dowodził Krzysztof Stala, u Schulza nic nie przyjmuje ostatecznego kształtu, światem rządzi relatywizm i względność, zmienność i paradoksalność. W publicznym liście do Gombrowicza Schulz pół-żartem wspominał o „migotliwej ambiwalencji” i „janusowości [własnej] istoty” (KL 115). W *Ankiecie „Wiadomości Literackich”* z 1938 roku składał z kolei bardzo mocną, dojrzałą deklarację artystyczną:

---

<sup>76</sup> Jerzy Jarzębski, *Miasto Schulza: architektura i żywioły*, [w:] idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 94.



Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźne tematy. Paradoxs, napięcie między ich niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania „wszystkiego” – jest najsilniejszą podniętą twórczą (SK 155).

Dziwność Istnienia, której szukał Witkacy, realizuje się u Schulza w koncepcie świata jako teatru. Tajemnica bytu daje się tu poznać w ruchu panmaskarady, transformacji, „migotania metafizycznego”<sup>77</sup>. Podobnie jak człowiek Witkacego, tak człowiek Schulza ma poczucie głębokiej samotności. Z tym że u Witkacego człowiek jako „byt skończony” doświadcza „własnej czaso-przestrzennej jedności” w zetknięciu z nieskończonym światem<sup>78</sup>, zaś u Schulza pojęcie skończoności nie istnieje. Jak u Schopenhauera: „Dążenie materii może [...] zawsze ulec tylko zahamowaniu, lecz nigdy i nigdzie nie może być spełnione ani zaspokojone”<sup>79</sup>. Materia, sama w sobie, jest płynna, plastyczna, zmienna. Celnie zauważył Markowski, że teatralność u Schulza rozgrywa się wewnątrz samej substancji i „jest przede wszystkim ontologiczną przyczyną świata, który wprawia wszystko w ruch i nie pozwala mu krzepnąć”<sup>80</sup>. W świecie Schulza błazenada istnienia określa i warunkuje egzystencję<sup>81</sup>. Egzystencję wszystkich możliwych form; żywych czy martwych, to bez znaczenia. Bo przecież z powodzeniem błaznować mogą ludzie, zwierzęta, rośliny, zjawiska przyrodnicze i pory roku, sztuczne ptaki i wypchane kondory, gobeliny, tapety, ściany, domy, uliczki. Nie sięga tu władza nauki o różnicach gatunkowych.

Panmaskarada jest u Schulza często zjawiskiem radosnym („w tapetach pączkowały uśmiechy, wykluwały się oczy, koziołkowały figle” [OP 115]). Ale nie tylko. Pod maską *buffo* kryje się podszewka *serio*. Może nawet *cruelde*. Ta druga strona ujawnia się

---

<sup>77</sup> Schulz użył tego określenia w liście do Stefana Szumana, w interpretacji jego wiersza *Cisza na stole* (KL 38).

<sup>78</sup> Jan Błoński, *Gra o tajemnicę istnienia*, [w:] idem, *Witkacy: Sztukmistrz, filozof, estetyk*, Kraków 2000, s. 15.

<sup>79</sup> Arthur Schopenhauer, *Księga druga: Świata jako woli pierwsze rozważanie. Przedmiotowość woli*, [w:] idem, *Świat jako wola i przedstawienie*, tom I, przeł. wstęp. poprz. I koment. opatr. Jan Garewicz, Warszawa 2009, s. 267.

<sup>80</sup> Michał Paweł Markowski, *Text and Theater. The Ironic Imagination of Bruno Schulz*, [w:] *(Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, pod red. Dietera De Bruyna i Krisa Van Heuckeloma, Amsterdam–New York 2009, s. 443. Tłum. – B. T.

<sup>81</sup> Zgodnie ze słowami: „Zabawa jest starsza od kultury”, którymi Johan Huizinga otwierał pierwszy rozdział *Homo ludens* (*Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Warszawa 1985, s. 11).

na przykład, gdy w *Traktacie o manekinach* ojciec mówi: „Ile starej, mądrej męki jest w bejcowanych słojach, żyłach i fladrach naszych starych, zaufanych szaf. Kto rozpozna w nich stare, zakneblowane, wypolerowane do niepoznaki rysy, uśmiechy, spojrzenia!” (SC 65).

## Próby

Trzeba by może jeszcze wytłumaczyć się z przyjętej formy tej rozprawy. Całość składa się z kilku esejów, w których próbowałam zmierzyć się z kategorią teatralności dzieła i życia Brunona Schulza. Schulz nie był człowiekiem teatru, ale świat widział jako teatr. Tutaj otwiera się i zamyka główna teza. Kolejne rozdziały stanowią próby jej rozwinięcia. Pytam na przykład, czy możliwa jest wrażliwość na teatralizację bez miłości do teatru; grzebiąc w strzępach papierowych dekoracji i „wieżach Babel masek” poszukuję w świecie Schulza autentyczności. Odkrywam teatralność jako zmienność, amorficzność, wieczny ruch, który definiuje i warunkuje materię. Próbuję opisać fenomen lalki, manekina, kukły, nieszczęsnej woskowej pałuby, która sama „nie wie, czemu nią jest”. Zrozumieć teatr masochisty. Widzę Schulza, jak zręcznie operuje swoimi maskami: uwodziciela, kobolda, lemura, bałwochwalcy, pierrotta, trickstera, za którymi ukrywa własną „wieczną twarz” błazna, który wbrew stereotypowi nieśmiałego i cichego nauczyciela potrafił prowokować i wygłupiać się w gronie bliskich, choć nigdy przecież nie opuszczała go świadomość głębokiej samotności. To tylko kilka obrazów, które będą powracać na kolejnych stronach.

Przyjęta forma eseju zakłada otwartą kompozycję dysertacji. Bo przecież sprawy Schulza wyczerpać nie sposób<sup>82</sup>. Niektóre wątki, ledwie tu naszkicowane, warto byłoby pogłębić i rozwinąć, tj. paralela Schulz-Grotowski. Dobrze byłoby może także pomyśleć o porównawczej charakterystyce teatralności w duetach Schulz-Beckett, Schulz-Genet, Schulz-Białoszewski, na co tym razem zabrakło już miejsca i czasu („gdzieśmy tyle musieli popuścić z naszych pretensyj” [OP 269], jak mawiał Jakub). W którymś momencie trzeba było się zatrzymać. Skoro nie ma odwrotu, „w imię Boże tedy – wsiadamy i odjazd” (*Księga*, OP 129).

---

<sup>82</sup> Wbrew temu, co w latach siedemdziesiątych miał powiedzieć Artur Sandauer, który, na przedstawiony przez studenta pomysł pracy magisterskiej o twórczości Schulza, miał zareagować oschłą odmową: „Schulz? Wyczerpałem” [Stanisław Rosiek, *Klucz w dłoni Jakuba (i inne klucze)*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 3].

## Po co Schulzowi teatr?

Według niektórych źródeł Schulz nie był wrażliwy na muzykę. Tak utrzymywał na przykład Emil Górski, jego uczeń i przyjaciel, skrzypek, po wojnie dyrektor szkół muzycznych:

Zwierał mi się kiedyś, że w muzyce słyszy głosy zwierząt i odgłosy przyrody – zamiast skoncentrować się na muzyce, pogrążał się we własnym myślach. „Raz nawet – wyznał mi z zawstydzonym uśmiechem dziecka – zasnąłem na koncercie i zbudziły mnie dopiero oklaski publiczności”<sup>83</sup>.

Stosunek Schulza do muzyki nie był wcale tak oczywisty<sup>84</sup>. W dalszej części wspomnienia Górski sam nawet przypomina treść zaginionego opowiadania Schulza o śpiewacze operowej i wspomina o jego innych muzycznych inspiracjach („naturalnie doceniał znaczenie muzyki jako sztuki, ale interesował się nią jak gdyby od strony intelektualnej”<sup>85</sup>). Mimo to zdania nie zmienia: „Próbowałem go czasem naprowadzić na temat muzyki, pobudzić jego zaangażowanie emocjonalne, ale bez skutku”<sup>86</sup>).

To wstydlive wyznanie Schulza, które powtarza Górski, coś przypomina. „W teatrze zawsze przysypiam”<sup>87</sup>, miał oznajmić Peter Brook, jeden z najważniejszych reżyserów i autorytetów współczesnego teatru. Nie on pierwszy. Skłonności do tego rodzaju prowokacji mają już swoją tradycję. W 1943 roku Tadeusz Kantor wyznawał: „zawsze czuję się zażenowany siedząc w fotelu teatralnym”<sup>88</sup>. Dwadzieścia lat później Witold

---

<sup>83</sup> Bruno Schulz. *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. Jerzy Ficowski, Kraków-Wrocław 1984, s. 70. W tym samym miejscu Górski pisze, że Schulz, zdaje się, nie chadzał do kina, co pozostaje w sprzeczności ze wspomnieniami innych osób z jego środowiska.

<sup>84</sup> Maria Chasin, pianistka, przyjaciółka Schulza twierdziła nawet, że łączyło ją z Schulzem pewne „niezwykle zrozumienie” muzyczne (SWŚ 242).

Zob. Aleksandra Skrzypczyk, *Bruno Schulz i muzyka. Próba biografii akustycznej pisarza*, „Teksty Drugie” 2022, nr 2. Zob. też: eadem, *Bruno Schulz i muzyka. Dzieło, nawiązania, inspiracje*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Stanisława Rośka, obroniona 7 lipca 2021 roku na Uniwersytecie Gdańskim. Maszynopis pracy znajduje się w bibliotece uniwersyteckiej.

<sup>85</sup> Emil Górski, op. cit.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Anthony Charles Hockley Smith, *Orghast at Persepolis*, Londyn 1972, s. 225, za: David Wiles, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Łukasz Zaremba, red. nauk. pol. wyd. Wojciech Dudzik, Warszawa 2012, s. 7.

<sup>88</sup> Tadeusz Kantor, *Tam, gdzie dramat się staje*, maszynopis, za: Jan Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 23.

Gombrowicz pisał w liście do brata i jego żony: „mało co mnie tak nudzi i irytuje jak teatr i jego sprawy”<sup>89</sup>.

Te głosy mogłyby oburzać, gdyby zapomnieć, że każdy z nich był wyrazem osobistego rozczarowania nie tyle samym teatrem, ile tzw. „teatrem martwym”, według terminologii Brooke’a<sup>90</sup>. Pozbawione kontekstów historycznych i biograficznych rzeczywiście mogłyby budzić konsternację. I skłaniać do stawiania rozmaitych pytań, począwszy od pierwszego, chyba najważniejszego: dlaczego reżyserom i dramaturgom tak często zdarza się nie lubić teatru?

Brook deklaruje swoją niechęć wprost:

Przez całe życie chciałem opuścić teatr. Chyba nigdy nie wierzyłem, że teatr może wywierać jakikolwiek wpływ, jeśli nie jest związany z życiem. To dlatego ciągle powtarzam, że nie lubię teatru. Pociąga mnie praca z innymi ludźmi nad formą pozwalającą pójść dalej niż jest to możliwe w codzienności. Interesują i poruszają mnie wydarzenia teatralne, w których to, co zostaje pokazane, głęboko mnie dotyczy. Nie interesuje mnie chodzenie do teatru dla samego chodzenia do teatru. Zawsze wolałem film albo posiłek z przyjaciółmi. Teatr jest przecież polem życia, a ja sam otworzyłem się nań przypadkiem<sup>91</sup>.

Gombrowicz także nie cierpiał tej całej towarzysko-rozrywkowej otoczki, intensyfikowanej przez konsumpcjonizm i indyferentyzm mieszczańskiej publiczności<sup>92</sup>. Jego podejście do teatru było osobliwe. Utrzymywał, że pisaniem dramatów zajął się, „aby zyskać na czasie”<sup>93</sup>. Obrażony, że jego debiut dramaturgiczny nie spotkał się z większym zainteresowaniem, dostał „manii gardzenia aktorkami”<sup>94</sup>. Bywało, że otwarcie demonstrował swoją awersję do teatru. Ostentacyjnie unikał oglądania własnych sztuk na scenie.

---

<sup>89</sup> List Witolda Gombrowicza do Stanisławy i Janusza Gombrowiczów z 20 stycznia 1964 roku, [w:] idem, *Listy do rodziny*, oprac. Janusz Margański, Kraków 2004, s. 346-347.

<sup>90</sup> „Na pierwszy rzut oka sprawę Teatru Martwego można by zbyć stwierdzeniem, że jest to zły teatr. Stratą czasu mogłaby się wydawać krytyka tej odmiany teatru – najczęściej spotykanej, kojarzonej z pogardzanym, złym teatrem komercyjnym. Wagę i aktualność problemu docenimy jednak dopiero wtedy, gdy zobaczymy, że owa martwota jest tylko pozornie niegroźna” (Peter Brook, *Teatr Martwy*, [w:] idem, *Pusta przestrzeń*, przeł. Witold Kalinowski, wstęp: Zygmunt Hübner, noty: Małgorzata Semil, Warszawa 1977, s. 25).

<sup>91</sup> *Teatr jest polem życia. Z Peterem Brookiem rozmawia Dobrochna Ratajczakowa*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, [w:] Peter Brook, *Z Grotowskim. Teatr jest tylko formą*, pod red. Paula Allaina, Georges’a Banu i Grzegorza Ziółkowskiego, oprac. Grzegorz Ziółkowski, Wrocław 2015, s. 78.

<sup>92</sup> Zob. Piotr Millati, *Aktor Gombrowicz*, [w:] idem, *Tratwa Meduzy. Szkice o literaturze*, Gdańsk 2013.

<sup>93</sup> Witold Gombrowicz, *Testament*, Warszawa 1990, s. 21.

<sup>94</sup> Ibidem.

Raz tylko wybrał się w Nicei na *Iwonę, księżniczkę Burgunda* w reżyserii Bernarda Fontaine'a, po której miał być wzruszony i szczęśliwy, jak wspomina Rita Gombrowicz<sup>95</sup>. Jednocześnie losy sceniczne jego utworów nie były mu obojętne, czemu nie raz dawał wyraz w listach do rodziny. Możliwe, że ta dziwaczna relacja z teatrem była częścią błazeńskiego *emploi* „aktora Gombrowicza”<sup>96</sup>.

Kantor także nie ukrywał swojego krytycyzmu wobec komercjalizacji teatru. W manifestach sprzeciwiał się konwencjonalnej przestrzeni teatralnej: „teatr (budynek, scena, widownia), teren odwiecznymi praktykami zubożony i zneutralizowany, jest najmniej odpowiednim miejscem na urzeczywistnienia dramatu”<sup>97</sup>. Momentem zwrotnym formowania się jego teorii miejsca teatralnego był rok 1939: „Przestałem myśleć o scenie pudełkowej i o «normalnym» teatrze. Pozostał mi do dyspozycji p u s t y p o - k ó j”<sup>98</sup>). Innym razem pisał:

Teatr jest chyba najdziwniejszą instytucją. Widownia realna, z prawdziwymi balkonami, lożami, parterem – wszystko szczelnie wypełnione krzesłami – sąsiaduje w zgodzie z przestrzenią kompletnie inną, „drugą”, która jakby tuż obok się przyczaiła, na której wszystko jest FIKCJĄ, złudzeniem, wszystko jest sztuczne, sfabrykowane tylko po to, aby zmylić widza, „oszukać”<sup>99</sup>.

Bruno Schulz, w odróżnieniu od Brooka, Gombrowicza czy Kantora, nie był związany z teatrem zawodowo. Jako nauczyciel rysunków pomagał przygotowywać dekoracje do szkolnych przedstawień, wystawianych przez amatorski zespół gimnazjalny<sup>100</sup>.

---

<sup>95</sup> Rita Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie. Świadczenia i dokumenty 1963-1969*, przeł. Oskar Hedemann i in, Kraków 2002, s. 339, za: Piotr Millati, op. cit., s. 23.

<sup>96</sup> Tak nazwie go Millati. Por. Jerzy Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 60: „Aktorski kostium i maska – zanim staną się rekwizytami osobistej doktryny życiowej – były najpierw jego bronią przeciw ofensywie otoczenia”.

<sup>97</sup> Tadeusz Kantor, op. cit., s. 23.

<sup>98</sup> Idem, *Perypetie «Odysowe» – dalszy ciąg – w pustym pokoju. Formy symboliczne*, [w:] idem, *Pisma...*, s. 364.

<sup>99</sup> Idem, *Ciągle dygresja. Iluzja sceny i jej ur-materie*, [w:] ibidem, s. 371-372.

<sup>100</sup> Pisał o tym Bogusław Marszał (*Wspomnienia Bogusława Marszala z 30 listopada 1983 roku*, SWŚ 198).

Sam uważał, że na teatrze się nie zna. Poproszony przez Kazimierza Truchanowskiego o opinię na temat jego słuchowiska, odpisał wymijająco<sup>101</sup>:

Pańskie słuchowisko czytałem z zainteresowaniem. Prócz mego subiektywnego zainteresowania – nie o tym powiedzieć Panu nie mogę – nie znam się zupełnie na tym. W Warszawie niech to Pan pokaże Irzykowskiemu – on się bardzo zajmuje scenariuszami dla radia i on może Panu dać dobre wskazówki, jak rzecz zastosować do warunków radia (KL 112).

Jako krytyk nie brał na warsztat dramatów<sup>102</sup>. Nie uczestniczył aktywnie w życiu teatralnym, pomijając przedstawienia szkolne, w których najpierw jako uczeń, później nauczyciel drohobyckiego gimnazjum musiał brać udział<sup>103</sup>. Znał dobrze kilku ludzi teatru, takich jak Witkacy, Gombrowicz, Nałkowska, Rychterówna. Wykształcenie teatralne posiadała również Romana Halpern, z którą się przyjaźnił i korespondował w latach trzydziestych; Dorota Kipień, żona siostrzeńca Schulza, Ludwika Hoffmana, była aktorką teatru lwowskiego – według Michała Chajesa, Schulz żył z nią „w dużej przyjaźni i serdeczności”<sup>104</sup>.

Niekiedy były to znajomości epizodyczne<sup>105</sup>, na przykład z Wilamem Horzycą, który za wstawiennictwem Ostapa Ortwina miał pomóc Schulzowi w nawiązaniu

---

<sup>101</sup> I chyba szczerze, choć niewykluczone, że jego zwięzła odpowiedź wynikała z próby uniknięcia zajęcia stanowiska. Podobną strategię Schulz obiera w liście do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku: „Nie mam wykształcenia literackiego, nie znam poezji współczesnej i nie potrafię ustalić genealogii, miejsca tej poezji” (KL 36), później jednak zachwala przesłane przez Szumana wiersze, porównuje je do utworów Rilkego, etc. Nazbyt pochlebną recenzję Schulza zwykło się uważać za efekt nie tyle rzetelnej oceny twórczości Szumana, ile wyraz wdzięczności za pozytywną opinię profesora na temat *Sklepów cynamonowych* (Jerzy Ficowski, *Przyczynki do autoportretu mitologa*, [w:] op. cit., s. 242).

<sup>102</sup> Recenzował za to *Powieść za 3 grosze* Bertolta Brechta, którą zresztą oceniał bardzo entuzjastycznie (SK 101).

<sup>103</sup> Szczegółowo zajęła się tym Katarzyna Warska, która opracowała blok wpisów dziennych poświęconych szkolnej codzienności Schulza (zob. na przykład <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/19-czerwca-1909>, dostęp: 2 stycznia 2024).

<sup>104</sup> Załącznik do listu Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 7 czerwca 1948 roku, SWŚ 50.

<sup>105</sup> W Paryżu Schulz próbował skontaktować się z Elio Ganzerlo, któremu miał przekazać prezent od drohobyckich przyjaciół, doktora Srula Schmera i jego żony Dziuni, dawnej uczennicy Schulza. Schulz bezskutecznie próbował nadać przesyłkę na podany mu adres, który, błędnie zapisany, nie odnosił się do żadnej lokalizacji. „Ostatecznie – jak ustalił Rosiek – nazwa ulicy została przez urzędników poczty odczytana jako «7, rue Daunou» i tam dwukrotnie próbowano przesyłkę dostarczyć. Bez powodzenia. Po kilku godzinach powróciła z adnotacją: «2-ga próba doręczenia, osoba nieobecna, nie można jej odnaleźć, nieznaną na ulicy Daunou». Być może dlatego, że w budynku numer 7 mieścił się Teatr Daunou.

kontaktów ze środowiskiem artystów plastyków (KL 33) czy Stefanem Jaraczem, który zaprosił Schulza do warszawskiego Teatru Ateneum. Jeszcze inny charakter miała znajomość z Władysławem Zawistowskim, krytykiem teatralnym, który w latach trzydziestych pełnił funkcję naczelnika Wydziału Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego i był osobą wpływową, która mogła pomóc znękanemu pracą dydaktyczną Schulzowi w uzyskaniu urlopu od pracy w szkole.

### **Teatralne kontakty**

Schulz na co dzień nie miał i chyba nie chciał mieć nic wspólnego z teatrem. W każdym razie niewiele dziś wiadomo o jego aktywnościach na tym polu. Oto kolejne białe plamy w schulzologii. Pisanie biografii Schulza – jak pisał Rosiek – to wyzwanie<sup>106</sup>. To tworzenie narracji pełnej domysłów i dopowiedzeń, budowanej na gruncie fragmentarycznego archiwum, z którego staramy się wydobyć najwięcej ile możliwe. Niektóre źródła czasem zaskakują, jak bilety wizytowe, znalezione po wojnie przez dawnego ucznia Schulza, Feiwela Schreiera<sup>107</sup> wraz z paczką listów i kilkoma fotografiami na strychu domu przy ulicy Floriańskiej w Drohobyczu. Dziś można tylko się domyślać, ile takich biletów (w dobie popularności kultury wizytówkowej) Schulz miał w swoich zbiorach. Ostały się tylko cztery: Kazimierzy Rychterówny, Jana Gondzika (inspektora szkolnego), Stanisławy Gozdeckiej-Horzycowej i samego Schulza.

O ile mi wiadomo, nikt im się dotąd bliżej nie przyjrzał. A przecież zasługują na uwagę. Same wizytówki, opatrzone imieniem i nazwiskiem, nie byłyby może nawet tak

---

Czy pracował w nim Ganzerlo? Kim był? Aktorem? Człowiekiem teatru? Dlaczego podał adres teatru jako swój własny? Wiadomo o nim dzisiaj tyle, ile da się wywnioskować z krótkiego listu. To przyjaciel drohobyckich przyjaciół Schulza. W jaki jednak sposób poznał Schmerów? Jak przecięły się drogi drohobyczan z tajemniczym mężczyzną o włosko brzmiącym nazwisku? Czy Schulz, chcąc się spotkać z Ganzerlem, spełniał jedynie przyjacielską przysługę, czy może chciał go prosić o pomoc w nawiązaniu kontaktów ze środowiskiem artystycznym Paryża? Jeśli tak, to zamiar ten się nie powiódł” (Stanisław Rosiek, *Schulz w Paryżu*, „Schulz/Forum” 2021, nr 17-18, s. 216).

<sup>106</sup> Stanisław Rosiek, *Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)*, [w:] idem, *Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza*, Gdańsk 2021, s. 17.

<sup>107</sup> Wbrew woli Schreiera w latach pięćdziesiątych dokumenty znalazły się w posiadaniu Artura Sandauera, adresata części listów, który zdecydował się je opublikować dopiero w 1976 roku w „Kulturze” (nr 16-18); w 2009 roku przekazał całość Muzeum Literatury w Warszawie (zob. List Feiwela Schreiera do Jerzego Ficowskiego z maja 1965 roku, SWŚ 245-246; zob. też. Jerzy Ficowski, *Strych na Floriańskiej*, [w:] idem, op. cit, s. 218-228).

15

940 kb kalendarz 15 rzyfand  
 1147 bezprow  
 1200 bezprow  
Jerry Brodnicki

BRUNO SCHULZ

1147 October 1710  
 919 — 1406

Urszyna 18  
 Pustelnik

488-33  
 Rabinowitz

Pauze. Inst. Teatralny  
 Kucera 14/12 806-53

Farewell !!


Kaz. Brodnicowski }  
 Teatr miejski } Fotografie  
 recenzje

3/p

266-75  
 Ceatou  
 Wanda  
 175 pr. oficy

Junia  
 u Szalek'skiej Gl. Wn. St.  
 zint drzewce pri upiet niomycal

Allan Kusko



Bilet wizytowy Brunona Schulza (awers i rewers), Muzeum Literatury w Warszawie



zajmujące, gdyby właściciel używał ich zgodnie z przeznaczeniem. Na szczęście tak nie było. Schulz bez skrupowania kreślił po nich, gdy tylko potrzebował kawałka papieru, co, zdaje się, było dość powszechnym zwyczajem. Podobny los spotkał jego własny bilet, którego obydwie strony pokryte są jego odręcznymi notatkami.

Z ich treści można się niemało dowiedzieć. I bez większego kłopotu odszyfrować większość skrótów. Na przykład nietrudno zidentyfikować Wandę Czaban jako lekarzkę, specjalizującą się w leczeniu reumatyzmu, autorkę książki *Reumatyzm. Wróg nieznany*. Zgadza się nawet adres zamieszkania (ulica Piotrkowska 175, Łódź) i numer telefonu (266-75)<sup>108</sup>. W dolnym rogu biletu, pod hasłem „Juna / U Szalekównej. Gł. Urz. St. / Zwrot druk. już wypełnionych” znajdują się notatki sporządzone z myślą o Józefinie Szelińskiej, narzeczonej Schulza. Większość tekstu na rewersie powstała przy użyciu miękkiego ołówka, z wyjątkiem nazwiska Allana Kosko (tłumacza literatury, autora pierwszego przekładu prozy Schulza na język francuski<sup>109</sup>), które zostało zapisane czarnym atramentem. Awers biletu również pokryty jest notatkami, w większości wykonanymi ołówkiem, innym razem czerwoną kredką lub zielonym tuszem.

Własny bilet wizytowy służył Schulzowi zamiast notesu kilkakrotnie<sup>110</sup>. Mógł używać go jako kawałka papieru w nagłych wypadkach, gdy musiał coś pilnie zapisać. W jakim celu znalazła się tam notatka: „Państw. Instyt. Teatr.”, wraz z adresem (Krucza 14/12, 806-89)? Co oznacza, podkreślone i opatrzone dwoma wykrzyknikami, jakby chodziło o coś bardzo ważnego, słowo „Fawel”, przywodzące na myśl brazylijskie

---

<sup>108</sup> Zob. *Księga adresowa miasta Łodzi i Województwa łódzkiego z informatorami Warszawy, Woj. Krakowskiego, Kieleckiego, Lwowskiego, Poznańskiego, Pomorskiego z m. Gdynią i Śląskiego. Rocznik 1937-1939*, s. 47, dostępne online: [http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/73544/Ksiega\\_Adresowa\\_m\\_Lodzi\\_1937\\_1939aCz1.pdf](http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/73544/Ksiega_Adresowa_m_Lodzi_1937_1939aCz1.pdf), dostęp: 11 kwietnia 2024.

<sup>109</sup> Rosiek pisał o tym na marginesie swojej opowieści o Schulzu w Paryżu (*Schulz w Paryżu...*, s. 228). Było to opowiadanie *Martwy sezon*, którego przekład ukazał się w 1959 roku w czasopiśmie „Les Lettres Nouvelles” (Bruno Schulz, *La Morte-saison*, traduit du polonais par A. Kosko, „Les Lettres Nouvelles” 1959, N°19). Jak ustalił Rosiek, to Allan Kosko był tłumaczem, o którym Jan Brzękowski w liście do Mariana Jachimowicza wspomina, że pożyczył mu (niechętnie, w obawie przed zaginięciem unikatów, ale z nadzieją na rychły przekład jednego z opowiadań) swój egzemplarz *Sanatorium pod Klepsydrą* z dedykacją (który później rzeczywiście zaginął). Cztery kolejne opowiadania Schulza w przekładzie Kosko pojawiły się w publikacji wydanej dwa lata później (idem, *Traité des Mannequins*, traduit du polonais par S. Arlet, A. Kosko, G. Lisowski, G. Sidre, preface d’Artur Sandauer, Paris 1961).

<sup>110</sup> Prawdopodobnie zapiski z biletu pochodzą z końca lat trzydziestych, podobnie jak większość listów znalezionych przez Schreiera.

dzielnice nędzy wielkich miast? Najpewniej było to imię lub nazwisko żydowskie. Być może Fawel to inna forma imienia Feiweł (takie imię nosił uczeń i przyjaciel Schulza, Schreier) albo Faiweł (na przykład Faiweł Lantner, sąsiad Schulza mieszkający przy Floriańskiej 2<sup>111</sup>). Kim był Fawel z biletu wizytowego i co miał z nim wspólnego Schulz, pozostaje zagadką.

Jak się do tego ma, zapisane tuż niżej, nazwisko Kazimierza Brodzikowskiego, z dopiskami „Teatr miejski”, „Fotografie”, „recenzje”? Układ graficzny tych notatek wyraźnie sugeruje, by czytać je łącznie. Brodzikowski, aktor teatralny i filmowy, związany między innymi z Teatrem Reduta, bywał również dyrektorem teatrów, w tym Teatru Miejskiego Kameralnego w Częstochowie. Trudno powiedzieć, co mogło łączyć Schulza z Brodzikowskim.

Tak jak niewiele wiadomo o jego spotkaniu ze Stefanem Jaraczem, do którego doszło między wrześniem a grudniem 1935 roku<sup>112</sup>. Do Teatru Ateneum przyprowadził Schulza Paweł Zieliński, mąż rzeźbiarki Magdaleny Gross, która dwa lata wcześniej umożliwiła Schulzowi poznanie Nałkowskiej i tym samym przyczyniła się do wydania *Sklepów cynamonowych* w wydawnictwie „Rój”<sup>113</sup>.

W liście do Ficowskiego Zieliński tak relacjonował spotkanie Schulza z Jaraczem:

Osobiście zetknąłem się z Schulzem w r. 1935 w Warszawie. Na życzenie śp. Stefana Jaracza, który zaszczytał mnie swą przyjaźnią, wprowadziłem Schulza do Ateneum. Opowiadał mi śp. Jaracz, że Schulz wywarł na nim fascynujące wrażenie<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> SWŚ 444.

<sup>112</sup> Wiadomo, że we wrześniu 1935 roku Jaracz wrócił do Ateneum po kilku latach przerwy, stąd sugerowana data początkowa. Dokładniejszy przedział czasowy dałoby się określić, gdyby możliwe było ustalenie, kiedy dokładnie Schulz był w stolicy w drugiej połowie 1935 roku. 6 października pisał do Truchanowskiego, że chętnie spotka się z nim w Warszawie. 18 listopada żalił się Brezom, że Szelińska sama jest w Warszawie. Wiadomo na pewno, że znów był w stolicy w czasie ferii świątecznych (<https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/1-stycznia-1936>, dostęp: 27 czerwca 2024).

<sup>113</sup> O spotkaniu Schulza z Nałkowską 16 kwietnia 1933 roku pisał Marcin Romanowski (<https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/16-kwietnia-1933>, dostęp: 27 czerwca 2024).

<sup>114</sup> List Pawła Zielińskiego do Jerzego Ficowskiego z 23 czerwca 1948 roku (SWŚ 303).

W *Regionach wielkiej herezji* Ficowski odnotuje spotkanie Schulza z Jaraczem z błędną datą i bez podania źródła: „Pótrealna, jakby elficzna aura, jaka promieniowała z jego postaci, wyrazu, głosu – sprawiała, że magia baśniowych improwizacji urzekała słuchacza jeszcze bardziej. Owa niezwykła aura robiła wrażenie na wszystkich, którzy się z Schulzem zetknęli. Kiedy w 1934 r. Schulz odwiedził teatr Ateneum w Warszawie, poznał go Stefan Jaracz. Wielki aktor mówił potem, że Schulz wywarł na nim wyjątkowo

Jaracz z pewnością miał już wówczas okazję słyszeć o Schulzu i zechciał poznać go osobiście. Parę lat wcześniej nie miałby takich życzeń. Schulz był dla niego jeszcze wtedy postacią anonimową. Co innego w roku 1935, po debiucie książkowym. Musiało być o nim głośno w środowisku Zofii Nałkowskiej, do którego należała także żona Zielińskiego, bliska przyjaciółka Hanny Nałkowskiej, siostry Zofii.

Niewykluczone, że podczas wizyty w teatrze Schulz obejrzał spektakl z udziałem Jaracza. Ateneum było wówczas jedną z najmodniejszych scen stolicy, uwielbianą przez publiczność i docenianą przez krytykę<sup>115</sup>. Sezon teatralny tamtego roku rozpoczęła krotchwila *Marcowy kawaler* Józefa Blizińskiego, grana wspólnie z *Majstrem i czeladnikiem* Józefa Korzeniowskiego. „Było to *theatrum* wyborne, wesołość o lekko piekącym smaku, satyra zabawna i sprawiedliwa”<sup>116</sup>, pisał jeden z recenzentów. W listopadzie, w dziesiątą rocznicę śmierci Stefana Żeromskiego wprowadzono do repertuaru jego *Turoń*, w którym Jaracz przypomniał swoją sławną reductową rolę Jakuba Szeli z 1923 roku. Grudniową *Trójkę hultajską* Johanna Nestroya, według przeróbki Mariana Hemara, uznano za omyłkę repertuarową, choć doceniano grę aktorską Jaracza<sup>117</sup>. Czy Schulz widział któreś z tych przedstawień? Czy mu się podobało?

Mnożąc tego typu pytania, które komuś przyglądającemu się z boku mogą wydać się nazbyt dociekliwe<sup>118</sup>, chcę przecież pytać o coś innego. Bardziej ogólnego

---

fascynujące wrażenie. Tu zapewne w dużej mierze tkwiła przyczyna szacunku i miaru, jakim młodzież, mimo wszystko, otaczała tego nieśmiałego nauczyciela, tak bezbronny wobec skłonnej do wyburków dzieciarni” (Jerzy Ficowski, *Powrót do szkoły*, [w:] op. cit, s. 60). Ta pomyłka wprowadziła w błąd Jana Ciechowicza (choć w publikacji *Bruno Schulz. Listy, fragmenty, wspomnienia* z 1984 roku mógł znaleźć przedruk listu Zielińskiego z podaną datą roczną spotkania): „Być może Jaracz spotkał się z Schulzem (choćż wszystkowiedzący monografista Stefana Jaracza Edward Krasiński takiego spotkania nie odnotował). [...] Na pewno jednak nie mógł się spotkać Schulz z Jaraczem w Ateneum między 23 lutym a 15 kwietnia. Z tego prostego powodu, że wielki aktor był wtedy na wygnaniu. Pracował w efemerydalnych teatrzykach Nowa Komedja i Teatr Aktora. Został nawet skreślony z listy członków ZASP-u. Poróżniony z Leonem Schillerem wrócił do Ateneum dopiero we wrześniu 1935 roku” (*Bruno Schulz w teatrze*, [w:] op. cit., s. 110-111).

<sup>115</sup> Edward Krasiński, *Stefan Jaracz*, Warszawa 1983, s. 412.

<sup>116</sup> Wojciech Natanson, *Warszawskie wieczory teatralne*, „Czas” 10 października 1935, za: Edward Krasiński, op. cit.

<sup>117</sup> Edward Krasiński, op. cit.

<sup>118</sup> Ale nie nikomu, kto kiedykolwiek próbował napisać coś o Schulzu. Ten ruch drażenia w głąb i detektywistyczne zacięcie stanowią nieodłączne elementy narracji schulzologicznych, a zwłaszcza wpisów kalendarzowych w kalendarium życia, twórczości i recepcji Schulza, opracowywanym przez zespół Pracowni

i intymnego zarazem: co Schulz myślał o teatrze? Czego w teatrze szukał? Jeżeli, jak zakładają wszelkie teorie oparte na zasadzie indukcji, analizując *casus* jednostki, nie pozbywamy się ambicji pisania o uniwersum, pytając o to, czym teatr był dla Schulza, powinniśmy pytać, czym jest teatr w ogóle. Nie rosząc żadnych encyklopedycznych pretensji, chciałabym raczej zapytać:

### **Po co Schulzowi teatr?**

Gdyby takie pytanie postawił biograf Schulza, być może doszedłby do wniosku, że po nic i zamknąłby całą sprawę w jednym akapicie. Rzeczywiście, teatr nie był Schulzowi potrzebny, a już na pewno nie był mu w życiu niezbędny.

Co innego Schulzowi-pisarzowi. Zrazu mogłoby się to wydać paradoksem: ktoś, kto teatru specjalnie nie ceni, do teatru nie chodzi, na teatrze się nie zna, wyjątkowo chętnie korzysta z metaforyki teatralnej w swojej twórczości literackiej i recenzenckiej, nawet w prywatnej korespondencji. Nie ma w tym jednak nic nadzwyczajnego – znamy zasadę Pierre’a Bayarda z bestselleru *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało*. Jego teorię dotyczącą literatury z powodzeniem można by zastosować do filmu czy teatru:

kultura to przede wszystkim kwestia orientacji. Człowiek wykształcony to nie ten, który przeczytał taką czy inną książkę, ale ten, który potrafi poruszać się pośród wszystkich, który wie, że tworzą one pewną całość, i jest w stanie określić miejsce każdego elementu tej całości w stosunku do pozostałych<sup>119</sup>.

Schulz nie czytał książki Bayarda, ale mógł antycypować zawarte w niej tezy. Żeby się o tym przekonać, wystarczy sięgnąć po jego opowiadania lub zajrzeć do przypisów w którymś z wydań krytycznych. Jak na kogoś, kto, na przykład, mało ma wspólnego z muzyką, Schulz całkiem sprawnie posługiwał się nomenklaturą muzykologiczną. Jego swoboda w operowaniu terminami z zakresu historii, filozofii, nauk o sztuce, architekturze, mistyki żydowskiej, mitologii, wciąż zadziwia i dowodzi niebywałej erudycji<sup>120</sup>.

---

Schulzowskiej pod kierunkiem Stanisława Rośka. Swoją drogą, ciekawe, co powiedziałby Schulz, gdyby zobaczył, jak skrzętnie odnotowuje się dziś wszystkie wydarzenia jego życia, także te najbardziej osobiste i błahe. Czy życzyłby sobie, żeby cały świat wiedział o wszystkich trapiących go rozterkach, przebytych chorobach, spotkaniach, żalach, słabościach, pragnieniach i namiętnościach?

<sup>119</sup> Pierre Bayard, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, przeł. Magdalena Kowalska, Warszawa 2008, s. 20-21.

<sup>120</sup> Już pierwsi czytelnicy zwracali uwagę na bogactwo jego słownictwa (por. Andrzej Pleśniewicz, SWW 104; Tadeusz Hollender, SWW 105). Złośliwi wytykali mu: „Tu ktoś gada i smaruje gęsto, nadrabia ozdobnymi zwrotami i «masywnymi» słowami, bo niewiele ma do powiedzenia”; „jak wszelkie

Gdy pisał o teatrze, rzadko kiedy odwoływał się do konkretnych zjawisk, które czytelnik mógłby zidentyfikować i usytuować w przestrzeni historii teatru. Czasem jednak pozostawiał w tekście pewne wskazówki, niektóre nawet bardzo precyzyjne, jak nazwisko Bartolomea Bosco<sup>121</sup>, dziewiętnastowiecznego magika, którego wizerunek Józef rozpoznaje na rozsypujących się kartach Księgi. W innym opowiadaniu pojawi się wzmianka o Phineasie Taylorze Barnumie, założycielu nowojorskiego Muzeum Amerykańskiego, słynnego „przybytku ludzkich osobliwości”<sup>122</sup>.

Narracja Schulza nie ma w sobie nic z kronikarskiej skrupulatności historyka teatru. Nie taki zresztą jej zamiar. Jego opowieść skupia się wokół pewnej idei, zgodnie z którą świat stworzony jest na podobieństwo teatru.

### Wyobraźnia scenograficzna

Świat jest teatrem, o ile jest nim ten „jeden zakamar jego”<sup>123</sup>, który Schulz pokazał w swoich opowiadaniach. Trudno oprzeć się wrażeniu, że opisuje w nich wciąż jedno i to samo miasto, nawet jeśli ukryte za maskami pseudo-innych przestrzeni. Jerzy Jarzębski nazwie je „miastami-odbitkami”<sup>124</sup>. Bez wątplenia taką odbitką jest miasteczko sanatoryjne, w którym Józef odwiedza ojca: „Dziwne, mylące podobieństwo do rynku

---

muzealnictwo, posługujące się nomenklaturą jakoby niedostępną dla profanów, jak wszelki, słowem, kolekcjonerski egotyzm, sięgający na wskroś freudowskich źródeł, mistyfikacja ta posługuje się specjalnym narzeczem, zachowując pozory powagi, co więcej: pseudonaukowej dyscypliny” (Stefan Napierski, SWW 467-468).

<sup>121</sup> Zob. Witold Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*. Warszawa 1963, s. 72. Por. Anna Czabanowska-Wróbel, *W poszukiwaniu Autentyku: Księga Alfikcji*, [w:] *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, pod. red. Pawła Próchniaka, Kraków 2013.

<sup>122</sup> Jean-Jacques Courtine, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, [w:] *Historia ciała*, pod red. idem, tom trzeci: *Różne spojrzenia, wiek XX*, pod red. Jeana-Jacques’a Courtine, przeł. Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński. Gdańsk 2014, s. 197.

<sup>123</sup> W liście do żony z 1 marca 1943 roku Witkacy pisał: „Sklepy cynamonowe wspaniałe. Gdyby t a k Schulz [!] opisał cały świat, a nie jeden zakamar jego, byłby najgen[ialniejszym] pis[arzem] świata” (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy do żony (1932-1935)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przyp. opatr. Janusz Degler, Warszawa 2010, s. 198).

<sup>124</sup> Jerzy Jarzębski, *Miasto Schulza...*, s. 88. Jarzębski pisze dalej: „Raz tylko – w krótkim opowiadaniu *Ojczyzna* – miejscem akcji jest jakieś wyraźnie większe, choć nie mniej opiekuńcze i przyjazne bohaterowi miasto. Ale ono właśnie zdaje się oniryczną wersją «Drohobycza idealnego», miastem bardziej z marzeń niż z rzeczywistości” (s. 79).

naszego miasta rodzinnego! Jak podobne są w samej rzeczy wszystkie rynki na świecie! Niemal te same domy i sklepy!” (OP 271).

Roland Barthes w książce *Imperium znaków*, będącej zapisem jego podróży do Japonii, zaobserwował, że miasta, które w jakiś sposób wyłamują się ze znanej konwencji „wywołują w nas silny niepokój”<sup>125</sup>. Jak Tokio, które wyróżnia puste centrum („Całe miasto otacza miejsce jednocześnie zakazane i obojętne, siedzibę zamaskowaną zielenią, ochranianą przez fosy wodne, zamieszkaną przez cesarza, którego nigdy nie widać”<sup>126</sup>). Z reguły europejski podróżnik czuje się swobodnie i bezpiecznie, gdy w obcej topografii rozpoznaje znajomy schemat, dzięki któremu potrafi zorientować się w nowej przestrzeni i niejako zadomowić się w niej. Gdy ten porządek zostanie zachwiany, rozpoczyna się jego bezradność:

Miasta czworokątne, trójkątne (np. Los Angeles) wywołują w nas silny niepokój; ranią nasze poczucie całościowego doświadczenia miasta, zgodnie z którym cała przestrzeń miejska powinna mieć centrum, do którego można iść i z którego można wrócić, miejsce-całość, o którym się marzy i względem którego się kieruje, jednym słowem – odnajduje się<sup>127</sup>.

Bezradność Józefa w miasteczku sanatoryjnym wywołuje zgoła przeciwne doświadczenie, wzmocnione somnambuliczno-halucynacyjną atmosferą, jaka panuje w całej okolicy: „Gdzież jestem? Co się tu dzieje? W jaką matnię wplątałem się?” (OP 284). To obce miasto do złudzenia przypomina jego miasto rodzinne. Kłopot w tym, że nie tylko przypomina. Uczucie trwogi pojawia się, jak Freudowskie *Unheimliche*, gdy Józef orientuje się, że miasteczko, w którym odwiedza ojca, jest miastem, z którego przybył, z którego tak długo jechał koleją<sup>128</sup>.

---

<sup>125</sup> Roland Barthes, *Imperium znaków*, przeł. Adam Dziadek, przekł. przejrz., popr. i wstępem opatr. Michał Paweł Markowski, Warszawa 1999, s. 82.

<sup>126</sup> Ibidem, s. 82-83.

<sup>127</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>128</sup> Efekt trwogi, wynikający z wrażenia „powtórzenia”, zdublowania, „niezamierzonego powrotu” tego, co znane, „samowite”, na poziomie lektury może być dodatkowo wzmocniony dzięki pamięci czytelnicy, uruchamiającej relacje intertekstualne w przestrzeni, jak powiedziała by Bayard, naszej „wewnętrznej biblioteki”. Jak wiadomo, miasto z *Sanatorium pod Klepsydrą* jest rodzajem sobowtóra innego literackiego miasta, znanego z *Czarodziejskiej Góry* Thomasa Manna. Ostatnio kolejną „odbitkę” Mannowskiego miasta sanatoryjnego zaproponowała Olga Tokarczuk w powieści *Empuzjon*.

Można też, jak Bohumil Hrabal, w doświadczeniach podróżniczych, literackich lub realnych, odkrywać nie *Unheimlich*, ale – przeciwnie – wrażenie „swojskości” i zadomowienia: „w lipcu i sierpniu powietrze drżało

Miastem-odbitką, miastem-sobowtórem. Właściwie podróbką. Obietnica „cofniętego czasu” okazuje się szumną reklamą, oferowany zastępczy czas – do cna zużyty, znoszony, przetarty i dziurawy, z drugiej ręki (282-283). Przestrzeń podobnie, też z drugiej ręki, przypomina umowną scenografię:

Nie śmieję się – mówi Jakub do syna – wynająłem tu lokal na sklep. [...] Nie wyobrażaj sobie znów żadnych wspaniałości. Skądże znowu. Daleko skromniejszy lokal niż nasz dawny magazyn. Po prostu buda w porównaniu z tamtym. U nas w mieście wstydziłbym się takiego straganu, ale tutaj, gdzieśmy tyle musieli popuścić z naszych pretensyj – nieprawdaż, Józefie?... (269).

Przedmioty codziennego użytku to nic innego jak teatralne butaforia: „przewody dzwonek elektrycznych urywają się zaraz nad drzwiami i nigdzie nie prowadzą” (281). Raz nawet wprost mowa o teatralnym rekwizycie – Józef nazwie tak składany refraktor astronomiczny, przysłany mu zamiast książki pornograficznej, której wydawnictwo nie miało na składzie. Rozłożony teleskop przeobraża się w „coś na kształt długiego auta z lakowego płótna, jakiś rekwizyt teatralny imitujący w lekkim materiale papieru i sztywnego drelichu masywność rzeczywistości” (274-276). „Trudno zaprzeczyć, że wpadliśmy po prostu w pułapkę” (281), stwierdza Józef. I wchodzi, dosłownie „wjeżdża”, na scenę tego sztucznego miasta „papierowym autem, wśród szpaleru gości odprowadzających zgorzonym spojrzeniem ten w istocie skandaliczny wyjazd” (276).

W *Posłowniu do Procesu* Franza Kafki Schulz pisał, że jego metodą było „stworzenie równoległej, sobowótnej rzeczywistości zastępczej, właściwie bez precedensu. [...] Jego stosunek do rzeczywistości jest na wskroś ironiczny, zdradliwy,

---

i czułem się w Nymburku jak w Galicji, nie wiem dlaczego galicyjskie żydowskie miasteczka przypominały mi Drohobycz, kiedy podróżowałem po Węgrzech przejeżdżałem przez takie właśnie miasteczka” (*Piękna rupieciarnia*, przeł. Aleksander Kaczorowski [w:] idem, *Piękna rupieciarnia*, Wołowiec 2006, s. 89). Przypadek Hrabala jest tym bardziej ciekawy, że on sam, w momencie gdy wypowiadał te słowa, w Drohobyczu nigdy nie był, choć za sprawą opowiadań Schulza uważał Drohobycz za „najpiękniejsze miasto na świecie”, i twierdził, że w nim właśnie czuje się jak w domu: „przeprowadziłem się tam i mieszkam tam do dziś, choć nigdy tam nie byłem” (ibidem, s. 92).



**Refraktor astronomiczny, ok. 1936, tusz, Muzeum Literatury w Warszawie**



pełen złej woli – stosunek prestidigitatora do swej aparatury. Stymuluje on tylko dokładność, powagę, wysiloną precyzję tej rzeczywistości, ażeby ją tym gruntowniej skompromitować” (SK 46). Ta charakterystyka równie dobrze mogłaby dotyczyć Schulza i jego sposobu prowadzenia narracji.

Miasto Schulza przypomina, podobnie jak u Kafki, „sobowtórą” konstrukcję, zbudowaną z dekoracji teatralnych. W *Sklepiach cynamonowych* ulice są „podwójne”, „kłamliwe i zwodne” (SC 80), ogrodowa restauracja z *Wiosny* okazuje się „zaimprovizowanym obozowiskiem restauracyjnym” (OP 47). W *Nocy wielkiego sezonu* zapasy sukna w sklepie ojca piętrzą się, rosną, rozsiadają się na półkach „jak na galeriach jakiegoś wielkiego teatru” (SC 111). Budki i kramiki jarmarczne, „wytapetowane jaskrawo reklamami czekolad, pełne mydełek, wesolej tandety, złożonych błahostek, cynfolii, trąbek, andrutów i kolorowych miętówek” sklecone są „z pudełek po cukrach” (113). Sklepy przy ulicy Krokodyli mają „wadliwe, mętne i brudne szyby, łamiące w falistych refleksach ciemne odbicie ulicy” (90), magazyn konfekcji jest jedynie „fasadą”, za którą kryje się „antykwarnia, zbiór wysoce dwuznacznych wydawnictw i druków prywatnych” (92-93). „Wszystko to lipa”<sup>129</sup>, chciałoby się powtórzyć za Janem Gondowiczem, któremu przestrzeń ulicy Krokodyli kojarzy się „z namiotami magików, pokazami kobiety z brodą, zawrotami głowy na diabelskim kole, grą w trzy karty – słowem z atrakcjami wesołego miasteczka”<sup>130</sup>.

Józef spaceruje „wzdłuż wystaw sklepowych, tych brudnych, szarych czworoboków, pełnych tandetnych towarów, wielkich woskowych manekinów i lalek fryzjerskich” (96). Zwraca uwagę na „dziwną osobliwość tej dzielnicy: brak barw, jak gdyby w tym tandetnym, w pośpiechu wyrosłym mieście nie można było sobie pozwolić na luksus kolorów” (91). Umowność i prowizoryczność sklepowych wystaw pozwala myśleć o nich nie tylko jako o „jednobarwnych fotografiach” z broszur reklamowych, ale również elementach malowanych dekoracji: „Widziało się tam tanie, marnie budowane kamienice o karykaturalnych fasadach, oblepione monstrualnymi sztukateriami z popękanego gipsu. Stare krzywe domki podmiejskie otrzymały szybko sklecone portale” (90).

W tych obrazach przestrzeni miejskiej można widzieć literackie opisy projektów architektonicznych. Wrażliwość na detale, panoramiczna optyka, skłonność do deformacji

---

<sup>129</sup> Jan Gondowicz, *Interesy pana Jakuba*, [w:] idem, *Sukna i salamandry*, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2023, s. 20.

<sup>130</sup> Ibidem.

i surrealizmu świadczą o pewnej idiomatycznej wyobraźni scenograficznej Schulza<sup>131</sup>, który unieruchamia świat w postaci zamkniętej miniatury<sup>132</sup>, na wzór *boite à miracles*, barokowego „pudełka cudowności”<sup>133</sup>.

## Teatr pamięci

Albo jakiegoś szczególnego teatru pamięci, wypełnionego po brzegi różnymi szpargałami i bibelotami. Dzieła prowincjonalnego archiwisty-kolekcjonera, pozbawionego ideałów, do jakich dążył Giulio Camillo, kiedy projektował swoje *opus magnum*, drewniany „teatr z oknami”, „konstrukcję duszy i umysłu”<sup>134</sup>.

Legendarny teatr Camilla, nigdy nie ukończony<sup>135</sup>, miał być nowatorskim, na miarę szesnastego wieku, narzędziem mnemotechniki, porządkującym wyobrażenia i teksty układające się w zbiór uniwersalnej wiedzy. Schulz nie ma takich ambicji. Brak mu wiary renesansowych myślicieli w niezmienną świat, który można poznać poprzez zmysł wzroku, tak jakby oglądało się spektakl. Teatr Schulza przypomina raczej dawne *Kunstkammern*, w których gromadziło się przedmioty nie w celu poznawczym, ale „aby się nimi zachwycać i wzbudzać podziw”<sup>136</sup>. Taką zasadę, zdaje się, przyjęli kupcy gromadzący swe osobliwe towary w sklepach cynamonowych:

---

<sup>131</sup> Tę atmosferę starej rekwizytorni, rupieciarni, składowiska osobliwych rekwizytów dobrze wyczuli i pokazali w swoich animacjach bracia Timothy i Stephen Quay.

<sup>132</sup> Takie światy, „światlane i jasne” zakłete są w kolorowych szklanych kulach ogrodowych, których opisy pojawiają się w *Sierpniu* czy *Wiośnie* (SC 32; OP 190). Por. Katarzyna Szalewska, *Akwarium i luneta. Metaforyka okulocentryczna w twórczości Brunona Schulza*, „Schulz/Forum 2018, nr 11, s. 32, Jakub Orzeszek, *Śmierć (3). Antyhasło do Słownika schulzowskiego*, [w:] idem *Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu*, Gdańsk 2023, s. 191.

<sup>133</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, *Przestrzenie deziluzji...*, s. 19.

<sup>134</sup> Frances A. Yates, *Mnemotechnika renesansowa: Teatr Pamięci Camilla*, [w:] idem, *Sztuka pamięci*, przeł. Witold Radwański, posł. opatr. Lech Szczucki, Warszawa 1977, s. 139.

<sup>135</sup> Niektórzy twierdzili, że teatr Camilla w ogóle nigdy nie istniał (ibidem, s. 141-142). Ślady po konstrukcji teatru zaginęły, zaś do planowanej publikacji tekstu teoretycznego nie doszło; jednak zachował się list Vigliusa Zuichemusa, relacjonujący spotkanie z Camillem w Wenecji, który miał osobiście oprowadzać go po swoim „drewnianym teatrze” i opowiadać o projekcie jego kopii dla króla francuskiego (ibidem, s. 137-139).

<sup>136</sup> Krzysztof Pomian, *Kunstkammern*, [w:] idem, *Muzeum. Historia światowa*, tom 1: *Od skarbcza do muzeum*, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2023, s. 407.

Mogłes tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliuszki, korzeń mandragory, norymberskie mechanizmy, homunkulusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historii (SC 81).

W tym skrupulatnym inwentarzu sklepowych półek można dostrzec, jak Katarzyna Szalewska, „oczywisty przykład literackiego oddania fenomenowi *cabinet de curiosités*”, który jest wyrazem szczególnej fascynacji Schulza rupieciami i odpadkami, „śmietniskiem wspomnień”<sup>137</sup>.

Rzeczywiście, sposobność odwiedzenia sklepów cynamonowych zdarza się niezmiernie rzadko, a już w ogóle „z wystarczającą sumą pieniędzy kieszeni”. Ale Józef jest bywalcem „szlachetnych handlów” bynajmniej nie po to, by sporządzać sprawunki, ale by oglądać „rzadkie i zakazane druki”, by sycić się „głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów”(SC 81).

Jeżeli świat Schulza jest rodzajem teatru pamięci, to w formie prowincjonalnego gabinetu osobliwości, będącego dziełem jakiegoś „niewybrednego kolekcjonera”<sup>138</sup>, który „grzebie się w resztkach, gmera i pławi w odpadkach”<sup>139</sup>. Te i inne określenia Napierskiego mogłyby stać się nawet częścią leksyki Schulza, który nie wyparłby się swojej fascynacji resztkami, śmieciami, pakułami, tandetnymi szpargałami<sup>140</sup>.

W tym geście gromadzenia stosów starych gazet, broszur i foliantów Katarzyna Lukas zauważyła podobieństwo Schulza do Aby’ego Warburga, który, projektując swój

---

<sup>137</sup> Katarzyna Szalewska, op. cit., s. 43. Jak pisze Szalewska, „Schulz [...] przypomina Benjamina, z jego zainteresowaniem przedmiotem pozostającym poza towarową wymianą, kolekcjonowaniem odłamków ruin dawnego świata” (42). Podobne fascynacje bliskie były także Witkacemu, który posiadał własny gabinet osobliwości, m. in. z akwafortami Schulza (zob. Jerzy Eugeniusz Płomiński, *Polski «Pontifex Maximus» katastrofizmu*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, pod red. Tadeusza Kotarbińskiego i Jerzego Eugeniusza Płomińskiego, Warszawa 1957, s. 183.). Kolekcja niestety nie zachowała się, jednak Wojciech Sztaba drobniaczkowo rekonstruuje inwentarz na podstawie wspomnień przyjaciół Witkacego (*Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 257-285). Kto ciekaw, jakiego rodzaju osobliwości można było znaleźć w tych zbiorach, wie, gdzie szukać.

<sup>138</sup> Stefan Napierski, op. cit., s. 466.

<sup>139</sup> Ibidem, s. 465.

<sup>140</sup> Zob. Włodzimierz Bolecki, *Dwugłos o Schulzu*, [w:] *Słownik schulzowski...*, s. 95; zob. też: Eliza Kącka, op. cit., s. 16; Piotr Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921-1939*, Gdańsk 2018, s. 137.

Atlas „układał obok siebie reprodukcje malarstwa renesansowego, zdjęcia antycznych sarkofagów i monet, prymitywnych druków ulotnych z okresu reformacji, współczesne fotografie z gazet, znaczki pocztowe, reklamy kosmetyków i spółek żeglugowych”<sup>141</sup>. U podstaw tej praktyki pieczołowitego kolekcjonowania, wolnego od selekcji estetycznej leży przekonanie, że nawet w marginalnych i masowych wytworach człowieka ujawnić się mogą „engramy”, ślady pamięciowe, zapisane w zbiorowej nieświadomości kulturowej „w postaci określonych gestów, póz, mimiki i zrytualizowanych zachowań”<sup>142</sup>.

Jeszcze innym przykładem atlasu pamięci mógłby być na przykład *Album Orbis* Cypriana Norwida, który za pomocą wycinków z książek i czasopism budował „ogromny zbiór wyobrażeń kulturowych powstałych od zarania cywilizacji do lat siedemdziesiątych XIX wieku”<sup>143</sup>.

Projekt Schulza jest daleko skromniejszy. Ujawnia się w nim potrzeba zapisu wrażeń i obrazów, należących do świata, którego już nie ma, a który był mu szczególnie bliski, ponieważ był czasem jego dzieciństwa (ze wszystkimi fascynacjami „epoki genialnej”, które mogą wywołać nawet zwykłe hasła reklamowe cudownego środka na porost włosów [OP 120]). W tej praktyce Schulza jest jakiś gest ocalający. Przywołujący twarze i głosy, obrazy i dźwięki, zapachy, smaki, które tworzą jego „prywatną mitologię” (SK 11). Ale nie tylko prywatną. Opowieść Schulza jest przecież także realizacją jednego z wielkich mitów obecnych w polskiej prozie współczesnej, mitu Galicji, ze wszystkimi jego światłami i cieniami. „Mit błyszczy tylko wtedy kiedy ulega demistyfikacji jego urok rodem z kartonowych dekoracji”<sup>144</sup>, pisał Claudio Magris w przedmowie do kolejnego wydania swojej książki o micie habsburskim. Ta „aprobata przez negację”<sup>145</sup> wydaje się nie tylko „bardzo austriacka”, ale też „bardzo polska”. Chętnie praktykowana przez autorów polskiej prozy galicyjskiej, (de)mitologizujących mit Galicji<sup>146</sup>. Ta aporia ujawnia

---

<sup>141</sup> Katarzyna Lukas, *Problematyka pamięci w twórczości Brunona Schulza z perspektywy niemieckiej refleksji pamięcioznawczej*, „Schulz/Forum” 2018, nr 12, s. 82.

<sup>142</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>143</sup> Anna Borowiec, *Norwida projekt dziejów cywilizacji świata*, [w:] eadem, *Album Orbis Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza*, Gdańsk 2016, s. 5.

<sup>144</sup> Claudio Magris, *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*, przeł. Elżbieta Jogała i Joanna Ugniewska, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2019, s. 10.

<sup>145</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>146</sup> Ewa Wiegandt, *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 23. Wiegandt wymienia w tym kontekście opowiadania Schulza, *Wysoki zamek* Stanisława Lema, *Zmory* Emila

się również w opowiadaniach Schulza, który po ten mit sięga, ale go nie gloryfikuje<sup>147</sup>. Tak jak nie idealizuje czasów dzieciństwa, mimo że nie brak mu dziecięcej czułości w opisywaniu świata, zaś idea „dojrzewania do dzieciństwa” (KL 121) była bodaj jego najważniejszym postulatem.

Praca pamięci Schulza, jak zauważa Wojciech Owczarski<sup>148</sup>, ma w sobie coś z „zakładu wynajmu” opisanego przez Kantora w partyturze *Wielopola, Wielopola*:

„Powiedzmy otwarcie, że proceder wywoływania wspomnień jest procederem podejrzanym i niezbyt czystym.

Jest to po prostu zakład wynajmu.

Wspomnienie posługuje się postaciami «wynajętymi».

Są to indywidua ciemne, mierne i podejrzone kreatury, które czekają, aby je «wynająć», jak «dochodzące» służące.

Jakieś pomięte, niemyte, źle ubrane, chorowite,

podkurczone, podle ucharakteryzowane na postacie często nam drogie i bliskie”<sup>149</sup>.

U Schulza będą to na przykład „ludzie ogłuszeni i bez myśli w głowie”, jak ci z *Wiosny*, którzy „kucali z głowami w dłoniach, wisieli zgarbieni na ławkach parków z płatkami gazety na kolanach, z której tekst spłynął w wielką, szarą bezmyślność dnia, wisieli niezgrabnie w pozie jeszcze wczorajszej i ślinili się bezwiednie” (OP 161-162). Albo nowa służąca Genia z *Ostatniej ucieczki ojca*: „Miała mętnobiałą cerę i nawet pod powieką emaliowych oczu nie była różowa” (OP 328). Genia nie jest Adelą, jest podróbką dawnej służącej, która wypłynęła statkiem do Ameryki, a okręt, na którym wsiadła, zatonął i słuch po niech zaginął.

---

Zegadłowicza, *Sól ziemi* Jana Wittlina. Jak pisze: „Cechą budowanych mitologii prywatnych jest ich ambiwalencja, jednoczesna wzniosłość i komizm. Powoduje ją rozdźwięk między przedmiotem i sposobem jego przedstawień oraz nobilitacja przedmiotów «niskich», użytkowych bądź jarmarcznych, takich jak fotografie, pudełka po tytoniu, czy inne opakowania, oleodruki, pozytywki, katarynki, które traktuje się podobnie jak dzieła sztuki” (ibidem, s. 28).

<sup>147</sup> Por. Stanley Bill, *Wiosna Brunona Schulza: historia i mit*, przeł. Tomasz Bilczewski, „Ruch Literacki” 2020, z. 6 (363).

<sup>148</sup> Wojciech Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 7.

<sup>149</sup> Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole. [Partytura]. Zakład wynajmu drogich nieobecnych*, [w:] idem, *Pisma*, wybrał i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, tom drugi: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław 2004, s. 209.

Przeszłości „nie da się całkiem odrobić”, mawiał doktor Gotard (OP 265). „Proceder wywoływania wspomnień” nie ma mocy przywrócenia tego, co minione. Tworzy jedynie projekcje dawnych obrazów, wątpliwej jakości sobowtóry, zastępcze, „wynajęte” byty, byle jak przebrane i ucharakteryzowane, jakby w myśl koncepcji wtórej demiurgii z *Traktatu o manekinach*:

„nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jakby 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. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, niewchodzącą w grę nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone” (SC 57).

Zrekonstruowany w ten sposób świat skazany jest na umowność i teatralność przedstawień, czego najbardziej wymownym symbolem jest u Schulza wizerunek cesarza: „Na wszystkich horyzontach wyrastał, zza wszystkich węglów wynurzał się ten profil wszechobecny i nieunikniony, zamykał świat na klucz, jak więzienie” (OP 155). Świat jako teatralne panoptikum, pełne figur woskowych na piedestałach, z centralną postacią Franciszka Józefa, z jego „tępyimi jak guziczki” oczami (186), jeszcze za życia przypominał podstawioną kukłę, uosobienie mitu habsburskiego w krzywym zwierciadle.

### **Buda jarmarczna. Schulz i Kantor**

Teatr Schulza w dużej mierze należy do przeszłości. Świat jest sceną teatralną, ale nie wtedy, gdy jasno oświetlona, staje się przestrzenią gry i pozwala widzom budować w wyobraźni całe światy albo, jak w barokowym widowisku totalnym, z pomocą skomplikowanej aparatury robi to za nich. Jest sceną cichą i opuszczoną. Ze „zgasłym pejzażem”, „zburzonymi kulisami” (SC 120), „porzuconymi larwami” (112), papierowymi ptakami o dziobach „podobnych do kłódek i zamków” (118). Misternie skonstruowana iluzja samoistnie „rozwiązuje się i rozpręga” (93), kontrolę przejmuje „atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról” (KL 107).

Wchodzimy na zaplecze, za kulisy. Sytuacja nie do pomyślenia w teatrze iluzyjnym, który skrzętnie ukrywał cały system maszynierii służącej wytwarzaniu iluzji. Artur Duda podkreśla związek klasycznego podziału na scenę i widownię z procesem kształtowania się nowożytności, gdy, jak tłumaczy za Heideggerem, nastąpiło „określenie

pozycji człowieka w świecie jako podmiotu i przekształcenie świata w przedmiot”<sup>150</sup>, zaś w miejsce bytu podstawiono jego podobiznę, „światoobraz”. „To nie przypadek, że w europejskiej kulturze niemal równolegle rozwijały się włoska scena pudełkowa i kartezjańska filozofia podmiotu, która za istniejące uznawała tylko to, co staje się przedmiotem, czyli ujawnia się w przedstawieniu”<sup>151</sup>.

Szulza nie interesuje „podbój świata jako obrazu”<sup>152</sup>, ale jego dekonstrukcja. Rezygnacja z dualizmu fikcji i rzeczywistości „na rzecz równouprawnienia wielu równorzędnych światów w niekończącym się cyklu przywołań”<sup>153</sup>. Można w tym ruchu widzieć zapowiedź dwudziestowiecznych praktyk deziluzji, „anektowania rzeczywistości”.

Teatralność świata, w swojej najprostszej i chyba najbardziej intuicyjnej definicji pojmowana jako sztuczność, pojawia się u Schulza tylko po to, by ulegać nieustannej demaskacji. Tak jak w teatrze Kantora, który pisał:

Godzę się na iluzję,  
bo godząc się na jej istnienie,  
mogę ją nieustannie niszczyć<sup>154</sup>.

Podobne słowa, które można chyba potraktować jako metakomentarz Schulza, pojawiają się w *Ulicy Krokodyli*: „Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność” (SC 94). Z tym że bohater i narrator tych opowiadań nie musi „niszczyć iluzji”, świat robi to za niego: „Tymczasem powszechna rozwiązłość zrzuciła coraz bardziej hamulce pozorów” (93).

O wspólnej wyobraźni Schulza i Kantora napisano wiele<sup>155</sup>. Najczęściej w kontekście *Umarłej klasy*. Ostatnio bliżej przyjrzał się ich relacji Wojciech Owczarski, który szczęśliwie porzucił perspektywę recepcyjną, by interpretować pokrewieństwa

---

<sup>150</sup> Artur Duda, *Teatr rzeczywistości. O iluzji i rzeczywistości w teatrze współczesnym*, Gdańsk 2006, s. 55.

<sup>151</sup> Ibidem.

<sup>152</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>153</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, op. cit., s. 13. Zob. na ten temat: Krzysztof Stala, op. cit., s. 67.

<sup>154</sup> Tadeusz Kantor, *Dziś są moje urodziny. Wielka dygresja teoretyczna*, [w:] idem, *Pisma*, tom 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wybrał i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków 2005, s. 235.

<sup>155</sup> Zob. na przykład Artur Sandauer, *Sztuka po końcu sztuki*, „Dialog” 1981, nr 3; Nina Király, op. cit.

wyobraźni Schulza, Kantora i Leśmiana w formie paraleli<sup>156</sup>. Warto byłoby uzupełnić jego rozważania o konteksty biograficzne<sup>157</sup>.

Choć trudno to udowodnić, niewykluczone, że Schulz i Kantor się poznali. Mieli wspólnych przyjaciół, Annę Płockier i Marka Zwillicha, którzy na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych organizowali w swoim domu w Boryslawiu spotkania o charakterze towarzysko-artystycznym (Marian Jachimowicz po latach nazwie to miejsce „zagłębem poetyckim”<sup>158</sup>). Kantor znał Płockier i Zwillicha ze studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; obydwoje grali nawet w jego debiucie reżyserskim *Śmierć Tintagilesa* na podstawie sztuki Maeterlincka<sup>159</sup>. Od końca lat trzydziestych Schulz regularnie odwiedzał swoich przyjaciół, co poświadcza lektura jego listów z tamtego okresu. Możliwe, że któregoś razu spotkał tam Kantora<sup>160</sup>.

Sam Kantor przy różnych okazjach mówił o Schulzu, choć nigdy nie wspominał, żeby miał okazję poznać go osobiście. Jako twórca nie bardzo chciał widzieć w nim inspiratora. Raczej bliskiego ducha, „uczestnika seansu”, jak nazwie go przy okazji premiery *Umarłej klasy*<sup>161</sup>. „Całe nasze pokolenie wychowało się właściwie w cieniu

---

<sup>156</sup> Wojciech Owczarski, op. cit.

<sup>157</sup> Por. Luigi Marinelli, *Kantor w cieniu Schulza*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod redakcją Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak i Władysława Panasa, Lublin 2003.

<sup>158</sup> Marian Jachimowicz, *Boryslaw – zagłębem poetyckie*, „Twórczość” 1958, nr 4, s. 56–74.

<sup>159</sup> *W Tarnowie i Krakowie. Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924-1939 wraz z uzupełnieniami do roku 1944*, pod red. Józefa Chrobaka i Justyny Michalik, Kraków 2009, s. 160.

<sup>160</sup> Zachował się list Kantora do Zwillicha, w którym pisał do przyjaciela o idei-marzeniu stworzenia razem wspólnego teatru (List Tadeusza Kantora do Marka Zwillicha z maja 1939 roku, Archiwum Mariana Jachimowicza w Wałbrzychu). Jacek Czarnik zapamiętał taką anegdotę: „I jeszcze drobiazg z moich rozmów z p. Jachimowiczem. Kiedyś, śmiejąc się, opowiadał mi, jak Tadeusz Kantor, podwinąwszy rękawy koszuli, pomagał kopać rów pod instalację gazową... już nie pamiętam, czy w domku Zwillichów, czy w tym domu, w którym mieszkał poeta... Widać było, że bawi go obraz wielkiego artysty wymachującego łopatą” (Jacek Czarnik, *Zaginiony list Tadeusza Kantora*, <https://www.wbp.wroc.pl/wbp/pl/component/content/article?id=483>, dostęp: 10 czerwca 2024). Zob. też: List Mariana Jachimowicza do Jerzego Ficowskiego z 19 listopada 1973 roku, SWŚ 133.

<sup>161</sup> Zob. na przykład: Tadeusz Kantor, *Przed premierą „Cricot 2”*, notowała B. Natkanić, „Echo Krakowa” 1975 nr 250, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/48260/przed-premiera-cricot-2>, dostęp: 10 maja 2024; *Umarła klasa” czyli nowy Traktat o manekinach* (rozmowa w październiku 1975 roku), [w:] Krzysztof Miklaszewski, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków 1989, s. 35 i 38.



Szulza”<sup>162</sup>, miał kiedyś powiedzieć. W istocie często bywał postrzegany jako sukcesor Schulza, co przyprawiało go o wściekłość<sup>163</sup>. Problem „lęku przed wpływem”, z jakim niewątpliwie się borykał, był bardziej złożony i nie ograniczał się wyłącznie do Schulza. Wiecznie chciał udowodniać, że jest indywidualistą, że tworzy „teatr autonomiczny”<sup>164</sup>. Utwory literackie, po jakie sięgał podczas pracy nad *Umarłą klasą* (dzieła Schulza, Witkacego, Gombrowicza) nie były w jego słowniku „pierwowzorami” czy „oryginałami”. Były „tekstami preegzystującymi”<sup>165</sup>.

Owczarski we wstępie swojej książki o Schulzu, Leśmianie i Kantorze składa taką deklarację: „Wszystkie pokrewieństwa [...] traktuję jako przejawy Ducha Czasu, nie zaś jako impuls do tropienia wzajemnych wpływów i zapożyczeń”<sup>166</sup>. Ta droga wydaje się słuszna: w relacji Schulz-Kantor szukać nie inspiracji, ale podobnych, równoległych obrazów. Wychwytywać analogie, „miejsca wspólne, miejsca własne”. Nie dlatego, żeby oddać sprawiedliwość Kantorowi, który i za życia doczekał się nobilitacji oraz najwyższych wyróżnień, ale dlatego, że trudno wyznaczyć granice inspiracji, udowodnić zapożyczenia, zrekonstruować proces pracy twórczej. Zdarza się przecież, że artyści – zupełnie niezależnie – miewają podobne lub nawet takie same pomysły. Do tego dochodzi pewien rodzaj atmosfery artystycznej zwanej duchem epoki (*Zeitgeist*). Zamiast o wpływach, plagiatach, „plagiatach przez antycypację”<sup>167</sup> mówmy więc może, za Owczarskim, o wspólnej wyobraźni Schulza i Kantora.

Jej obrazy bywają identyczne. Jak te opisy opuszczonej sceny teatralnej. Pierwszy pochodzi z opowiadania Schulza *Druga jesień*:

A o zmierzchu ten wielki nieporządek i gmatwanina kulis, ten zamęt porzuconych kostiumów, wśród których brodzi się bez końca, jak wśród szeleszczących liści. I jest wielkie bezhołowie, i każdy ciągnie za sznury kurtyn, i niebo, wielkie jesienne niebo wisi w strzępach prospektów i pełne jest skrzywienia bloków.

---

<sup>162</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>163</sup> Niekiedy nawet dawał upust frustracji z właściwym sobie temperamentem, jak w czasie wernisażu jednej z wystaw jego rysunków w Tel Awiwie, podczas którego – wedle relacji Krzysztofa Miklaszewskiego – jeden z miejscowych dziennikarzy miał zaciekać się reprodukcjami *Xięgi bałwochwalczej*, towarzyszącym pracom Kantora („Ale ma Pan wyobraźnię”), co doprowadziło Kantora do ataku złości: „Proszę to wszystko zdjąć! Tu będą wisiały moje rysunki, moje i tylko moje!” (Luigi Marinelli, op. cit., s. 416).

<sup>164</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 115.

<sup>165</sup> Tadeusz Kantor, *Przed premierą „Cricot 2...”*

<sup>166</sup> Wojciech Owczarski, op. cit., s. 10.

<sup>167</sup> Zob. Tomasz Swoboda, *Plagiat przez antycypację*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 7.

I ta pośpieszna gorączka, ten zdyszany i późny karnawał, ta panika nadrannych sal balowych i wieża Babel masek, które nie mogą trafić do swych szat prawdziwych (OP 241).

Drugi – z mikro-tekstu Kantora:

Jest taki szczególny moment w teatrze [...] gdy pogasną światła i [...] opustoszeje widownia – kiedy na scenie wszystko poszarzeje, dalekie pejzaże zamienią się w zwyczajną klejową farbę, a porzucone kostiumy i rekwizyty, dopiero co wspaniałe i pełne blasku, ukażą swoją tandetność i nędzną imitację, kiedy umierają uczucia i gesty, przed chwilą tak żywe i namiętne i tak oklaskiwane. Być może zdarzy się, że jeszcze raz zechcemy wędrować po scenie, jak po cementarzu, szukając śladów życia, które jeszcze kilka chwil temu tutaj nas wzruszało...[...] Scena, BUDA JARMARCZNA, ten pusty świat, jak wieczność, w której życie rozpala się na krótko, jak złudzenie<sup>168</sup>.

Obydwa fragmenty są głosami przeciwko temu, co zwykło się nazywać „ułudą sceny”. Schulz i Kantor, każdy na swój rachunek i z właściwą sobie wrażliwością, prowadzą własną grę z iluzją. Schulz – poprzez permanentną błazenadę, rozwiążłość świata, który na każdym kroku samoistnie się rozprzęga. Kantor – za sprawą „świadomych manipulacji”<sup>169</sup> z postacią aktora, którego zrównywał z przedmiotem i z pozycją widza, którego osaczał, pozbawiając dystansu, a także za sprawą idei „zainstalowanego przypadku”, eksperymentów teatru zerowego, wreszcie poprzez swoją obecność na scenie w trakcie spektakli. Krzysztof Pleśniarowicz nazwie jego twórczość „nieustannym pulsowaniem pomiędzy ucieczką od fałszującej prawdę iluzji (od której uciec nie sposób) a dążeniem do odzyskania utraconego bezpowrotnie związku człowieka z realnością”<sup>170</sup>.

Tym, co warunkowało myślenie Kantora o iluzji, była ulubiona przez symbolistów buda jarmarczna. To od niej wszystko się zaczęło. Jeszcze jako student, w 1938 roku Kantor tłumaczył razem z Wandą Baczyńską *Balagańczyk* Aleksandra Błoka, który zamierzał pokazać w teatrze. Do premiery nigdy nie doszło, jednak buda jarmarczna, jak później mówił, miała ukształtować jego teatr<sup>171</sup>.

Buda jarmarczna. Ucieleśnienie czy obnażenie iluzji? Sam dramat Błoka bywał postrzegany już to jako „ironiczna replika” symbolizmu, już to „samokrytyka

---

<sup>168</sup> Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*. Wrocław 1984, s. 116.

<sup>169</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, *Teatr śmierci Tadeusza Kantora*, Chomotów 1990, s. 22.

<sup>170</sup> Ibidem. Podobnie pisze Jan Kłossowicz: „całą działalność teatralną Kantora od roku 1943 do roku 1972 można by nazwać «walką z iluzją i anektowaniem realności»” (*Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 34).

<sup>171</sup> Tadeusz Kantor. *Wędrownica*, Kraków 2000, s. 186.

symbolistów”<sup>172</sup>. Wsiewołod Meyerhold kilka razy wracał do tego fantazmatu w swoich inscenizacjach; poświęcił mu także tekst programowy. Fenomen budy jarmarcznej miał stać się poręcznym narzędziem tzw. „reteatralizacji teatru”:

Przed wystawieniem *Budy jarmarcznej* nikt, nigdy i nigdzie nie ośmielił się odsłonić przed widzami zakulisowych sekretów efektów scenicznych. [...] W dawnym teatrze ludowym podobne chwytły mogły być zauważalne, ale nigdy nie były specjalnie demonstrowane publiczności. Dla rosyjskiej sceny początku XX wieku zupełnie obca była dotąd idea zuchwałego demaskowania iluzji i odsłaniania tajemnic „kuchni teatralnej”. A Meyerhold odrzucił te dążenia<sup>173</sup>.

Buda jarmarczna w opowiadaniach Schulza – tak jak u Kantora – jest zamknięta i opuszczona. Michael Foucault widziałaby w niej być może kolejną realizację heterotopii, o których pisał: „cudowne puste miejsca na peryferiach miast”<sup>174</sup>. Ale u Schulza buda jarmarczna nie jest pusta. Po godzinach staje się więzieniem figur z wosku: „Czy słyszeliście po nocach straszne wycie tych pałub woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych, żałosny chór tych kadłubów z drzewa i porcelany, walących pięściami w ściany swych więzień?” (SC 61). Antyiluzjonizm, wpisany w tradycję rosyjskiego „bałagańczyka” wzmacnia tu opozycja żywe-martwe, która konstytuuje zamknięte w budzie „kadłuby z drzewa i porcelany”. Lalki, manekiny, kukły, których obecność łączy się często z animizmem, będą u Schulza w tym i w innych kontekstach powracać.

Dramat Błoka kończy dziwna scena – jeden z pajaców wyskakuje przez otwarte okno, które okazuje się marną dekoracją z papieru. Ta scenka teatralna, z rozdartym papierem i śmiercią z kosą na ramieniu, przypomina jeden z ekslibrisów Schulza. Mowa o *Ekslibrisie z demonem*<sup>175</sup>, zwanym też *Teatrum życia i śmierci*<sup>176</sup>.

Scena pokazana jest z perspektywy teatralnego widza. Na jego oczach rozgrywa się apokaliptyczna tragedia. Nagie, skulone postaci kotłują się, tworząc orszak. Młoda kobieta o błagalnym spojrzeniu wychyla się, jakby chciała uwolnić się z upiornego korowodu, ale na jej ciele zaciska się wielka ręka, wynurzająca się z mroku. Makabryczną scenkę z bezpiecznej pozycji proscenium obserwuje zgarbiony pierrot. Jego bezsilność

---

<sup>172</sup> Katarzyna Osińska, *Metamorfozy Budy jarmarcznej: Aleksander Blok-Wsiewołod Meyerhold-Tadeusz Kantor*, „Prace filologiczne. Literaturoznawstwo” 2013, nr 3 (6), s. 107.

<sup>173</sup> Słowa Konstantina Rudnickiego przytaczam za Katarzyną Osińską (ibidem, s. 109).

<sup>174</sup> Michael Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 123.

<sup>175</sup> Małgorzata Kitowska-Lysiak, *Ekslibrisy*, [w:] *Słownik schulzowski...*

<sup>176</sup> Jerzy Ficowski, op. cit., s. 291.

znamionuje dłoń uniesiona jakby w geście pożegnania. Po drugiej stronie proscenium upiornie szczyrzy się kościotrup, który trzyma sznur od kurtyny. Nie tylko po to, by „odsłaniać scenę tego teatru”<sup>177</sup>, ale przede wszystkim sygnalizować swoją władzę i w odpowiedniej chwili ją wykorzystać: pociągając za sznur, zakończyć *show*. Powraca tu tradycja *danse macabre*, a także *theatrum mundi*, realizowana – po szekspirowsku – w kontekście występu ludzi-aktorów na scenie życia, które trwa ledwie chwilę. Te same motywy, w trochę zmienionej konfiguracji, pojawiają się także w innej wersji tego ekslibrisu. Projekty różnią się kilkoma szczegółami. W drugiej wersji nie ma kurtyny, zastępują ją kolumny. Pomiędzy nimi, w głębi – jak w szesnastowiecznym prospekcie teatralnym – majaczy zarys górzystego krajobrazu, na którego tle wyłania się jakaś nieokreślona masa przypominająca kłębówisko ludzkich ciał. Naga aktorka leży na proscenium, kościotrup zamiast sznura od kurtyny gra na skrzypcach, pierrot siedzi na głazie.

Teatralność tej sceny, wykorzystującej, jak u Błoka, potencjał teatru iluzji, bywała przy różnych okazjach opisywana przez schuzologów. Najobszerniejszą interpretację przedstawił Władysław Panas, który proponował czytać ją jako rodzaj „eschatologicznego teatru”<sup>178</sup>. „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?”<sup>179</sup>, pytał niedawno Jakub Orzeszek. I ja się z nim zgadzam, kiedy pisze: „Odczytanie Władysława Panasa jest tak spójne, a zarazem tak hermetyczne, że polemika z nim wydaje się bardzo utrudniona”.

Zupełnie na marginesie swoich rozważań Panas zwraca uwagę na pozycję „pośrednią między widzem i aktorem”<sup>180</sup>, jaką przyjmuje pierrot z ekslibrisu: „Analogiczne miejsce wyznaczał sobie w swoich spektaklach Tadeusz Kantor”<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> Jakub Orzeszek, op. cit., s. 197.

<sup>178</sup> Władysław Panas, op. cit., s. 28.

<sup>179</sup> Jakub Orzeszek, op. cit., s. 202.

<sup>180</sup> Władysław Panas, op. cit.

<sup>181</sup> Ibidem.



**Ekslibris Stanisława Weingartena, 1919, heliograviura, własność prywatna**



Projekt Ekslibrisu Stanisława Weingartena, ołówek, własność prywatna

## Od teatru do teatralności

Współczesne praktyki deziluzji, jako formy manifestacji, nie wykraczają w gruncie rzeczy poza teatr. I całe szczęście. Gdyby wizjonerzy porzucili teatr i zajęli się czymś innym, co by z niego zostało?

Ich sprzeciw jest wewnętrznym głosem buntu, stłumionym krzykiem. Awangarda, nawet jeśli rezygnuje z przestrzeni instytucjonalnego teatru (teatr Kantor, The Bread and Puppet Theatre), zmienia metody gry aktorskiej (Odin Teatret), dekonstruuje pozycję widza (The Living Theatre) lub otwarcie deprecjonuje jego rolę (Teatr Laboratorium), pozostaje w obrębie samego teatru.

Nawet Grotowski „opuścił nie tyle teatr, ile publiczność”<sup>182</sup>. Podobnie było z Konstantym Puzyną. „W latach osiemdziesiątych przestał pisać o teatrze, przestał też chyba do teatru chodzić”<sup>183</sup>, wspominał Leszek Kolankiewicz w tekście-pożegnaniu *Kamyk*, który umieścił na początku swoich *Dziadów*. Zapytany o powód tej rezygnacji, Puzyna miał powiedzieć: „Tak naprawdę, każdy ma pewnie swój teatr, taki, na który jest wrażliwy [...], mój teatr chyba już przeminął”<sup>184</sup>. A jednak, jak pisze Dariusz Kosiński, „mimo całej niechęci – Puzyna pozostał w teatrze i do końca życia teatrem się zajmował”<sup>185</sup>. Podobnie Thomas Bernhard, który „kochał teatr, poprzez teatr pojmował świat, nie znosił natomiast jego instytucjonalnego wymiaru”<sup>186</sup>.

O swoim rozczerowaniu teatrem wspominał także Roland Barthes. W tekście z 1965 roku mocną deklarację: „Zawsze bardzo kochałem teatr”<sup>187</sup> pointował twardym: „Jednakże już prawie wcale do niego nie chodzę”. W innym miejscu pisał:

„widzę teatr wszędzie, w piśmie, w obrazach itd. Ale pójdzie do teatru, oglądanie teatru prawie wcale mnie nie interesuje, już prawie do niego nie chodzę. Powiedzmy, że zostałem wrażliwy na teatralizację”<sup>188</sup>.

---

<sup>182</sup> Peter Brook, op. cit., s. 78.

<sup>183</sup> Leszek Kolankiewicz, *Kamyk*, [w:] idem, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 2020, s. 13.

<sup>184</sup> Ibidem.

<sup>185</sup> Dariusz Kosiński, *Teatr, który nadchodzi*, Gdańsk 2023, s. 24.

<sup>186</sup> Agata Wittchen-Barełkowska, *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Bernharda*, Poznań 2014, s. 15.

<sup>187</sup> Roland Barthes, *J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre*, [w:] idem, *Écrits sur le théâtre*, Paris 2002, s. 19, za: Magdalena Marciniak, op. cit., Kraków 2014, s. 65.

<sup>188</sup> Idem, *A quoi sert un intellectuel?*, [w:] idem, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris 1987, za: Magdalena Marciniak, op. cit.

Odejście od teatru nie musi być gestem negatywnym. Może być wydarzeniem transgresyjnym. W biografii Barthesa takim doświadczeniem było spotkanie z teatrem Bertolta Brechta, który olśnił go do tego stopnia, że po nim „nic już nie zostało z teatru francuskiego”.

U Schulza nie było żadnego olśnienia – nic nam o nim nie wiadomo. Nie było też spektakularnego odejścia. Na dobrą sprawę Schulz nigdy nie był szczególnie związany z teatrem. Co nie znaczy, że nie był wrażliwy na teatralizację, w której, być może, odnalazł coś więcej ponad to, co teatr mógł oferować. Zwłaszcza ten znany jemu i jego czasom.



## Między prawdą a pozorem

Być może dobrze byłoby pomyśleć o mapie miejsc życia i podróży Schulza, z naniesionym kalendarzem ówczesnych spektakli teatralnych, występów jarmarcznych, popisów cyrkowych. Osadzić biografię Schulza na tle historii widowisk.

To nie takie trudne. Bez kłopotu można przecież wyobrazić sobie Schulza we Wiedniu, dokąd w czasie Wielkiej Wojny wyjeżdżał parokrotnie<sup>189</sup>. W 1914 roku jako uchodźca, gdy po wkroczeniu wojsk rosyjskich do Galicji, wraz z siostrą i siostrzeńcem uciekał z Drohobycza<sup>190</sup>. Jak ustaliła Joanna Sass, ich warunki materialne musiały być wówczas dużo lepsze niż większości uchodźców<sup>191</sup>, ponieważ wynajęli mieszkanie w zaможnej dzielnicy Alsergrund<sup>192</sup>. Podczas tego pierwszego pobytu, od 30 listopada 1914 do 15 grudnia 1915 roku, Schulz wraz z rodziną zmieniał miejsce zamieszkania aż czterokrotnie, ale te przeprowadzki nie wykraczały poza granice IX dystryktu. Do Ringu, bulwaru miejskiego, przy którym mieściły się okazałe budynki Hofburgtheater (dziś Burgtheater) i Wiener Staatsoper, mógł dotrzeć spacerem w przeciągu dwudziestu minut. Około pół godziny zajmowało przejście pieszo do Prateru, słynnego parku miejskiego z karuzelami, gabinetami osobliwości, wesołymi miasteczkami, muzeami figur woskowych (tj. np. słynne Panoptikum Präuschera, prowadzone już wówczas przez jego następców).

Czy Schulz uczestniczył w życiu kulturalnym Wiednia? Status uchodźcy, inflacja, wreszcie trwająca wojna, przemawiałyby za tym, by odpowiedzieć negatywnie. Z drugiej strony Schulz mógł liczyć na pomoc materialną, miał kwaterę w świetnej lokalizacji, co mogłoby świadczyć o tym, że było wręcz przeciwnie.

---

<sup>189</sup> Paolo Caneppele, *Bruno Schulz w Wiedniu*, przeł. Krzysztof Sobczyński, [w:] *W ulamkach zwierciadła...* Zob. też. wpis dzienny Joanny Sass, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/8-wrzesnia-1914>, dostęp: 24 stycznia 2022.

<sup>190</sup> Schulz wrócił do Wiednia w 1916 roku, tym razem w celu podjęcia studiów architektonicznych w Wyższej Szkole Technicznej, w ramach kontynuacji nauki, przerwanej na Politechnice Lwowskiej w związku z wybuchem wojny. Trzeci raz przyjedzie do Wiednia w 1923 roku, a gdy nie zostanie przyjęty na tamtejszą Akademię Sztuk Pięknych, powróci już na stałe do Drohobycza.

<sup>191</sup> Joanna Sass przypuszcza, że najpewniej wspierał ich finansowo ktoś z rodziny, brat Schulza, Izidor lub też wuj Jonasz Kuhmärker.

<sup>192</sup> Eadem, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/30-listopada-1914>, dostęp: 24 stycznia 2022.

Pomimo kryzysu teatralnego europejskie teatry prosperowały i odnosiły sukcesy<sup>193</sup>. W przededniu wojny szczególnym zainteresowaniem cieszyły się operetki, komedie, music-halle, rewie. W 1914 roku zaczęto wprowadzać na scenę dramaty o tematyce patriotycznej. Chętnie grano sztuki autorów z krajów „przyjaciela”, usuwano z repertuaru dramaty „wroga”. Poza tą zasadą pozostawały Comédie Française w Paryżu, Deutsches Theater Maxa Reinhardta w Berlinie czy Hofburgtheater we Wiedniu, gdzie wciąż wystawiano klasykę, bez względu na pochodzenie autorów (choć nie bez uszczerbku estetycznego – oryginalne teksty uzupełniano o hymny narodowe i pieśni żołnierskie). Z czasem spektakle patriotyczne zaczęły ustępować formom rozrywkowym. Były oczywiście miejsca, w których grano poważniejsze sztuki. Neues Wiener Stadttheater wystawiał dramaty Strindberga, Shawa czy Maeterlincka. W Residenzbühne czy Volksbühne<sup>194</sup> chętnie pokazywano na scenach dramaty Tadeusza Rittnera (*W małym domku*, *Człowiek z budki suflera*, *Wilki w nocy*).

Czy któreś z tych wydarzeń mogło zainteresować Schulza? Czy za pierwszym razem albo podczas kolejnych pobytów korzystał z możliwości, jakie otwierała przed nim stolica naddunajskiej monarchii? Paolo Caneppele w artykule *Bruno Schulz w Wiedniu* spekulował:

Nadal pozostaje tajemnicą, co Schulz robił we Wiedniu, ale jest rzeczą pewną, że „student”, a później „malarz” nie tracił okazji, by się uczyć, czuć, słuchać wszystkiego tego, co kulturalne laboratorium wiedeńskie proponowało w tych decydujących latach. Lektury, teatr, kino, wystawy, spacer po Ringu, gdzie można było podziwiać piękne wiedeńskie panny – wszystko to musiało w jakimś stopniu wpłynąć na jego osobowość, osobowość obywatela CK. [...] Może zwiedzał w marcu 1918 roku wystawę Secesji, na której Egon Schiele odniósł pierwszy sukces artystyczny i ekonomiczny... Może w czerwcu 1923 roku był przy obejmowaniu przez Maxa Reinhardta dyrekcji wiedeńskiego Theater in der Josefstadt...<sup>195</sup>.

Co miałyby przynieść, poza czystą przyjemnością snucia hipotez, na które schulzologia jest ostatecznie skazana, próba kreślenia mapy miejsc teatralnych Schulza? Czy wniosłaby cokolwiek do badań nad jego biografią? Bardzo możliwe, że zapuszczamy się tu w

---

<sup>193</sup> Eva Krivanec, *Staging War. Theatre 1914-1918*, 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, [https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/staging\\_war\\_theatre\\_1914-1918](https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/staging_war_theatre_1914-1918), dostęp: 27 stycznia 2022.

<sup>194</sup> Zob. Roman Taborski, *Dramaty Tadeusza Rittnera na wiedeńskich scenach*, [w:] idem, *Pożegnanie Wiednia*, Warszawa 2003. Obydwie wspomniane instytucje organizowały w roku 1915 występy polskich aktorów ewakuowanych z Krakowa i Lwowa (s. 81).

<sup>195</sup> Paolo Caneppele, op. cit., s. 537.

jakieś boczne odnogi, w regiony wielkich herezji, których kierunki sami sobie wytyczamy, wybierając taką a nie inną ścieżkę interpretacji.

A może nie pozostaje nic innego, jak tylko wyobrazić sobie, co by mogło być, dokąd Schulz mógł chodzić, co mógł oglądać. Na przykład w Paryżu, gdzie spędził aż trzy tygodnie w sierpniu 1938 roku. Po powrocie relacjonował Romanie Halpern: „Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne” (KL 181). Pisał też do Wacława Czaraskiego: „Straszliwe miasto, co za kobiety! Jestem zdruzgotany. Prawdziwy rozpustny Babilon!” (100). Michał Chajes wspomni później, że gdy Schulz wrócił z Paryża, „opowiadał cuda” o tamtejszym teatrze Grand-Guignol<sup>196</sup>.

W języku francuskim *grand-guignolesque* oznacza coś niesamowitego, przerażającego, krwawego. Taki właśnie styl lansował swoim szyldem paryski przybytek grozy<sup>197</sup>. Jego charakterystyczna estetyka makabry z pewnością wpłynęła na obraz Paryża, jaki pozostał w pamięci Schulza. „W Grand Guignol Schulz zobaczył na scenie czyste okrucieństwo”<sup>198</sup>, zapewniał Rosiek. Z pewnością, jeśli tylko Schulz odwiedził słynną scenę. Wzmianka Chajesa to jedyny ślad wskazujący na to, że pojawił się w paryskim „domu strachów” tamtego lata.

Grand-Guignol mieścił się w Pigalle, niedaleko Moulin Rouge. Pobliska dzielnica Montmartre słynęła z lokali o podobnej stylistyce – Cabaret du Neant (Kabaret Nicości), celebryjący „śmierć jako taką” czy Cabaret de l’Enfer (Kabaret Piekła)<sup>199</sup>. Gości już od wejścia czekały upiorne atrakcje – na przykład w kabarecie du Neant funkcję stołów pełniły trumny, lampy wykonane były z ludzkich kości, ściany zdobiły wizerunki krwawych egzekucji<sup>200</sup>. Kelnerzy ucharakteryzowani na karawaniarzy oferowali gościom trunki o dziwacznych nazwach w stylu „drobnoustroje azjatyckiej cholery” i zwracali się do nich per „*machabées*”, co w paryskim slangu oznaczało „zwłoki odnalezione w Sekwanie”. Podczas tandetnych występów zachowanych w cmentarnej aurze sięgano po rekwizyty pogrzebowe (biały całun, trumna) i rozwiązania świetlne rodem z taniego horroru. Możliwe, że i te punkty znalazły się na mapie spacerów Schulza z Georges’em

---

<sup>196</sup> Załącznik do listu Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 7 czerwca 1948 roku...

<sup>197</sup> Tomasz Kaczmarek, *Grand-Guignol – paryski teatr grozy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” LXI, z. 4, s. 125.

<sup>198</sup> Stanisław Rosiek, *Schulz w Paryżu...*, s. 240.

<sup>199</sup> Nieopodal znajdował się powstały na zasadzie przeciwieństwa Cabaret du Ciel (Kabaret Nieba).

<sup>200</sup> Amelia Soth, *The Cabarets of Heaven and Hell*, <https://daily.jstor.org/the-cabarets-of-heaven-and-hell/>, dostęp: 15 lutego 2022.

Rosenbergiem, który przez kilka dni był mu przewodnikiem i towarzyszem. Wiadomo – z relacji Rosenberga – że odwiedzili kabaret „Casanova”. To jedna z niewielu wzmianek o doświadczeniach Schulza jako widza. Trudno nawet myśleć o nich w kategoriach źródeł, gdy miarą wiarygodności pozostaje słowo i pamięć świadków.

„Schulz w teatrze bywał rzadko. W ogóle rzadko bywał gdziekolwiek. Chyba że teatr przyjeżdżał do Drohobycza”<sup>201</sup>, pisał Jan Ciechowicz w 1993 roku. Dziś chyba nikt nie powie o Schulzu, że „rzadko bywał gdziekolwiek”. Wystarczy przejrzeć wpisy w kalendarzu „schulz/forum”, by zorientować się, jak bardzo stereotyp nieśmiałego nauczyciela z Drohobycza, który nie wychylał nosa z rodzinnego miasteczka niewiele ma wspólnego z prawdą<sup>202</sup>. Podobnie Drohobycz nie był znowu takim małym prowincjonalnym miasteczkiem, jak zwykle się o nim myśleć. Stanisław Nicieja pisał, że jako „stolica zagłębia naftowego”, Drohobycz był w latach życia Schulza „najbardziej kosmopolitycznym miastem w Polsce. Zjeżdżali tu koncertować sławni artyści operetek: wiedeńskiej, berlińskiej i warszawskiej. Wydarzeniem był koncert znanego hiszpańskiego skrzypka Juana Manena”<sup>203</sup>. Wystawiano *Księżniczkę Czardaszę* Emmericha Kálmána, w której występowała mieszkanka Drohobycza Janina Durkalcowa<sup>204</sup>. Andrzej Chciuk, jeden z uczniów Schulza, w *Atlantydzie*, książce wspomnieniowej o jego latach młodości, napisze o Drohobyczu: „żaden impresario nie pomijał Drohobycza, stolicy Zagłębia”<sup>205</sup>. Jerzy Jarzębski we wstępie do najnowszego wydania *Sklepów cynamonowych* zauważył, że mimo wszystko Drohobycz uchodził za miasto prowincjonalne<sup>206</sup>.

---

<sup>201</sup> Jan Ciechowicz, op. cit., s. 110.

<sup>202</sup> <https://schulzforum.pl/pl/>, dostęp: 14 grudnia 2024.

<sup>203</sup> Stanisław Nicieja, *Kresowe trójmiasto. Truskawiec-Drohobycz-Borysław*, Opole 2009, s. 79. Nicieja podobnie pisze o pobliskim Borysławiu: „Borysław nie był pustynią kulturalną. Przyjeżdżały tu zespoły teatralne z Warszawy, Lwowa, Krakowa, Przemyśla i Stanisławowa. Pieniądz ściągał artystów. Bywali tam: Stefan Jaracz, Ludwik Solski, Juliusz Osterwa z «Redutą». Przyjeżdżały kabarety «Perskie Oko» i «Banda» z Marianem Hemarem, jego żoną, aktorką Marią Modzelewską, i słynnym konferansjerem Fryderykiem Jarosym. Hemar bywał tu często przy okazji wizyt u matki we Lwowie. Przyjeżdżał też do Borysławia słynny zespół lwowskiej «Wesołej Fali», stworzonej przez Wiktora Budzyńskiego, autora bardzo wówczas popularnej śpiewogry «Preclarka z Pohulanki»” (Ibidem, s. 184-185).

<sup>204</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>205</sup> Andrzej Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 219.

<sup>206</sup> Jerzy Jarzębski, *Sklepy bławatne i sklepy cynamonowe*, SC 5.

Niemniej w latach międzywojennych pojawiał się na trasie objazdowych teatrów. Kilkakrotnie tereny Galicji Wschodniej odwiedzał Teatr Reduta<sup>207</sup>. Do miast galicyjskich zjeżdżały także inne, mniej dziś znane zespoły teatralne. Na przykład teatr Andrzeja Mielewskiego<sup>208</sup>, którego pokazy oglądał w Stryju Wilam Horzyca<sup>209</sup>. Działały wędrownie zespoły Władysława Lenczewskiego<sup>210</sup> i Bronisława Oranowskiego<sup>211</sup>. W latach dwudziestych z objazdem po większych i mniejszych miastach Polski wyruszył Henryk Cudnowski, którego zespół podróżował wynajętymi wagonami. Jego teatr zasłynął przede wszystkim *Szczęściem Frania* na podstawie sztuki Włodzimierza Perzyńskiego, ze Stefanem Jaraczem w roli głównej. W formie objazdowej prosperował Cyrulik Warszawski, a także zespół Ireny Solskiej, która organizowała występy ze Stanisławą Wysocką. Możliwe, że teatry te zjeżdżały także do Drohobycza.

Schulz mógł uczestniczyć w życiu teatralnym również poza rodzinnym miastem – na przykład w uzdrowiskach, gdzie kwitła kultura teatralno-rozrywkowa<sup>212</sup>. Możliwości, jakie oferowały zakłady zdrojowe, wykraczały daleko poza zabiegi zdrowotne. W programie były koncerty, dancingi, bale, wykłady, prelekcje, spotkania autorskie, występy. Niekiedy w przedstawieniach i popularnych wówczas żywych obrazach występowali sami kuracjusze.

Wiadomo, że Schulz korzystał z możliwości wyjazdów sanatoryjnych przynajmniej kilkakrotnie. W sierpniu 1915 roku spędził wraz z siostrą i siostrzeńcem dwa

---

<sup>207</sup> Ludwik Simon, *Spis przedstawień zespołu Reduty w ciągu dziesięciu lat 1919-1929: repertuar*, Wilno 1929, s. 62, <https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/591/spis-przedstawien-zespołu-reduty-w-ciagu-dziesięciu-lat-1919-1929-repertuar>, dostęp: 20 października 2021.

<sup>208</sup> Niedatowany list Andrzeja Mielewskiego do Józefa Kotarbińskiego, [w:] Maria Kaczorowska-Herman, *Andrzeja Mielewskiego Teatr Popularny w Łodzi (1910-1913)*, Łódź 1970, s. 171-172.

<sup>209</sup> Wilam Horzyca, *Słowo o Adwentowiczu*, „Teatr” 1957, nr 10.

<sup>210</sup> W 1909 roku Lenczewski pracował w teatrze objazdowym z Karolem Adwentowiczem, później brał udział w różnych objazdach, był kierownikiem kilku teatrów objazdowych. Zob. jego biogram w Encyklopedii teatru: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/40814/wladyslaw-lenczewski>, dostęp: 20 lutego 2022.

<sup>211</sup> W roku 1924 był dyrektorem zespołu objazdowego podróżującego po kresach wschodnich (<https://encyklopediateatru.pl/osoby/39937/bronislaw-oranowski>, dostęp: 20 lutego 2022).

<sup>212</sup> Hanna Wajda-Lawera, *Na kuracji i wywczasach*, „Galicja. Studia i materiały” 2018, nr 4, s. 175. Zob. też *Uzdrowiska polskie. Przewodnik po uzdrowiskach zrzeszonych w Związku Uzdrowisk Polskich*, Warszawa 1932, dostępne online: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/13874/edition/12507/content>, dostęp: 1 lutego 2022.

miesiące w Marienbadzie<sup>213</sup>. Jak informuje przewodnik z 1931 roku, w mieście działał Teatr Miejski: „Teatr Miejski: otwarty w sezonie od 1 maja do końca września. Codziennie przedstawienia. Opery, operetki, dramaty, komedje [!] itp. Gościnne występy światowej [j] sławy artystek i artystów”<sup>214</sup>, ale czy Schulz przekroczył jego próg? I czy ogóle interesował się życiem kulturalno-rozrywkowym uzdrowiska? Trudno odpowiedzieć.

Irena Kejlin-Mitelman, którą Schulz poznał w sierpniu 1922 roku w innym kurorcie – Bad Kudowa (dziś Kudowa-Zdrój), opisze po latach nieudane próby „włączania Schulza do młodego towarzystwa”<sup>215</sup> podejmowane przez jej matkę, Cecylię Kejlin.

Skądinąd wiemy, że Schulz chętnie odwiedzał położony ledwie „kwadrans od Drohobycza”<sup>216</sup> Truskawiec, który w latach międzywojennych był jednym z najbardziej popularnych polskich miejscowości uzdrowiskowych. W sezonie zjeżdżali tam między innymi aktorzy z Qui Pro Quo, Morskiego Oka, Wesołej Lwowskiej Fali. Wśród występujących bywali Hanka Ordonówna, Eugeniusz Bodo, Aleksander Żabczyński, Adolf Dymśa<sup>217</sup>.

W przewodniku po Truskawcu z lat trzydziestych zachęcano potencjalnych kuracjuszy:

oprócz przepisanej kuracji powinien niedysponowany brać obowiązkowo udział w rozrywkach, o które Zarząd Zdrojowy zawsze usilnie się stara, bo rozrywki działają skutecznie tak na przebieg leczenia, jak i na tegoż uprzyjemnienie. Dla amatorów gry w karty, szachy, lub domino jest przeznaczony wykwintnie urządzony Klub zakładowy. Niemal codziennie odbywają się w teatralnej sali zakładowej przedstawienia z udziałem najwybitniejszych artystów scen polskich<sup>218</sup>.

---

<sup>213</sup> Zob. ten i inne wpisyienne Małgorzaty Ogonowskiej w „Kalendarium życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza” dotyczące pobytu Schulza w Marienbadzie, online: <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/9-sierpnia-1915>, dostęp: 31 stycznia 2022.

<sup>214</sup> *Przewodnik po Marienbadzie (Mariánské Lázně) z ilustracjami*, Marienbad 1931, dostępne online: <https://polona.pl/item/przewodnik-po-marienbadzie-marianske-lazne-z-ilustracjami,MTU4MTk4Mg/1/#info:metadata>, dostęp: 31 stycznia 2022.

<sup>215</sup> Wspomnienie Ireny Kejlin-Mitelman, [w:] SWŚ 213.

<sup>216</sup> List do Romany Halpern, KL 170. „To jest moja ulubiona miejscowość, o której jeszcze kiedyś napiszę powieść” (KL 170-171).

<sup>217</sup> Anna Lisiecka, *Wakacje 1939*, Warszawa 2019, s. 184-185.

<sup>218</sup> *Truskawiec-Zdrój. Ilustrowany przewodnik po zdrojowisku i okolicy z mapami oraz wykresem*, Lwów-Truskawiec 1933, s. 34, dostępne online: <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/57/edition/54/content>, dostęp: 1 lutego 2022.

Niewykluczone, że Schulz, chcąc nie chcąc, uczestniczył w wydarzeniach zapewnianych kuracjom dzięki usilnym staraniom zarządów zdrojowych.

Ale zostawmy spekulacje, bo przecież jednak mamy źródła. Najważniejsze głosy w sprawie Schulz-teatr zabrały dwie kobiety: Zofia Nałkowska i Izabela Czermakowa. To dzięki ich relacjom, bardzo zresztą zdawkowym, możemy dziś zrekonstruować przynajmniej trzy wieczory teatralne z udziałem Schulza jako widza.

Zofia Nałkowska pod datą 15 kwietnia 1934 roku odnotowała w swoich *Dziennikach* dwa wspólne wyjścia z Schulzem do teatru<sup>219</sup>. Obydwa miały miejsce między 3 a 11 kwietnia<sup>220</sup>, w czasie jego pobytu w Warszawie.

Pierwszy wieczór spędzili wspólnie z Bogusławem Kuczyńskim, sekretarzem i późniejszym partnerem Nałkowskiej, w Teatrze Polskim na *Zbrodni i karze* w reżyserii Leona Schillera. Realizacja była głośnym wydarzeniem ówczesnej Warszawy. Mimo zarzutów zbyt swobodnego podejścia do literackiego pierwowzoru<sup>221</sup>, spektakl przyjęto entuzjastycznie. Zachwalano grę aktorską („Zelwerowicz zagrał rolę Porfirego nie tylko dobrze, ale nawet za dobrze. Był przerażający”<sup>222</sup>), scenografię Władysława Daszewskiego („Te dekoracje – te mury Petersburga – grają przecież cały wieczór wspólnie z aktorami, dopełniają ich losy, zapowiadają ich katastrofę”<sup>223</sup>).

---

<sup>219</sup> Zofia Nałkowska, *Dzienniki IV 1930–1939. Część I (1930–1934)*, opracowanie, wstęp i komentarz Hanna Kirchner, Warszawa 1988. Wszystkie relacje z wizyt w teatrach, które Nałkowska odnotowywała w dzienniku, zostały w całości przedrukowane w „Pamiętniku Teatralnym” w opracowaniu Hanny Kirchner (Zofia Nałkowska, *O teatrze*, opracowała Hanna Kirchner, „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 2–4).

<sup>220</sup> Trudno ustalić dokładne daty. Nałkowska nie podaje ich w *Dziennikach*. Orientacyjny przedział czasowy wyznaczają dni przyjazdu i wyjazdu Schulza z Warszawy. Nałkowska wspomni o obydwu wyjściach w jednym wpisie z 15 kwietnia 1934 roku. W czasie pobytu Schulza w Warszawie spektakl grano codziennie. To samo dotyczy przedstawienia *Krasin*.

<sup>221</sup> Zob. Irena Krzywicka, „Zbrodnia i kara” *Teodora Dostojewskiego*, „Express Poranny” 1934, nr 94; Wacław Syruczek, *Wina i kara*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 15.

<sup>222</sup> as [Antoni Słonimski], *Dostojewskij i Gogol na scenach warszawskich*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 16, s. 7.

<sup>223</sup> Wincenty Rzymowski, *Dostojewski w Teatrze Polskim*, „Kurier Poranny” 1934, nr 93, s. 4.



Program spektaklu *Zbrodnia i kara*, Teatr Polski w Warszawie, 1934, reż. Leon Schiller, s. 12 i 13, Archiwum Teatru Wielkiego w Warszawie



Fotografia ze spektaklu *Zbrodnia i kara*, Teatr Polski w Warszawie, 1934, reż. Leon Schiller, fot. Stanisław Brzozowski, Archiwum Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie, © Justyna Wąsowska. Po prawej: Dobiesław Damięcki jako Raskolnikow i Stanisław Żeleński jako Zamietow





**Fotografia ze spektaklu *Zbrodnia i kara*, Teatr Polski w Warszawie, 1934, reż. Leon Schiller. Aleksander Zelwerowicz jako Porfiry**



**Fotografia ze spektaklu *Zbrodnia i kara*, Teatr Polski w Warszawie, 1934, reż. Leon Schiller. U góry po prawej: Dobiesław Damiński jako Raskolnikow**

„Reżyseria i wykonanie utworu stało na niepospolitym poziomie. Zasluga to Schillera”<sup>224</sup>, pisał Leon Pomirowski w „Pionie”. Tadeusz Boy-Żeleński recenzję w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” kończył słowami: „było to przedstawienie piękne, przejmujące i godne widzenia”<sup>225</sup>. Kazimierz Wierzyński prorokował: „*Zbrodnia i kara* należy będzie niewątpliwie do najwybitniejszych wydarzeń roku teatralnego”<sup>226</sup>. Nałkowska, zabierając Schulza na spektakl, zapewne spodziewała się, że wieczór będzie udany. Teatr Polski znany był jej dobrze, nie tylko z pozycji widzki, ale także autorki. 21 marca 1930 roku na jego scenie odbyła się premiera jej dramatu *Dom kobiet*.

W dzienniku Nałkowska wspomni wspólne wyjście do teatru z Schulzem: „Byliśmy razem na *Zbrodni i karze* Dostojewskiego. Mimo że grana gorzej niż przez trupę rosyjskich aktorów z Pragi przed trzema laty i tym razem podziałała na mnie wstrząsająco”<sup>227</sup>.

Kilka dni później, ponownie w towarzystwie Nałkowskiej i Kuczyńskiego, Schulz wybrał się do Żydowskiego Studia Eksperymentalnego „Jung Teater” na przedstawienie *Krasin – wydarzenia w 52 obrazach* w reżyserii Michała Weichert. Spektakl opowiadał o akcji ratunkowej sowieckiego lodołamacza, który wyruszył na poszukiwanie włoskiej ekspedycji badawczej, zaginionej podczas wyprawy na biegun północny. Realizacja spotkała się ze skrajnymi opiniami – od mocnych oskarżeń o propagowanie komunizmu po pochwały za próby krzewienia idei humanitarnych<sup>228</sup>. Doceniono nowatorskie wykorzystanie światła (operowanie światłem elektrycznym jako środek przenoszenia uwagi widza) i akustyki (nadawane przez radiostacje komunikaty dały efekt zbliżony do

---

<sup>224</sup> L. P. [Leon Pomirowski], *Na scenach stolicy*, „Pion” 1934, nr 15, s. 10.

<sup>225</sup> Tadeusz Boy-Żeleński, „*Zbrodnia i kara*”, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1934, nr 95, s. 11.

<sup>226</sup> Kazimierz Wierzyński, „*Zbrodnia i kara*” *Fiodora Dostojewskiego*, „Gazeta Polska” 1934, nr 93; przedruk [w]: idem, *Wrażenia teatralne. Recenzje z lat 1932–1939*, opracowali Halina i Marek Waszkielowie, Warszawa 1987, s. 118.

<sup>227</sup> Zofia Nałkowska, op. cit., s. 440. Jak zauważył Franciszek Sielicki, rosyjscy aktorzy w swoim repertuarze z twórczości Dostojewskiego mieli jedynie *Braci Karamazow*, zatem Nałkowska musiała się w tej kwestii pomylić (Franciszek Sielicki, *Klasyki dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej*, Warszawa 1985, s. 173).

<sup>228</sup> Rafał Węgrzyniak, *Procesy doktora Weichert*, Warszawa 2017, s. 135.

słuchowiska), a także, wykorzystywany już w poprzednich realizacjach Teatru Młodych, symultaniczny podział przestrzeni scenicznej<sup>229</sup>.

Nałkowska zapisze w dzienniku powściągliwe słowa: „śmiałe awangardowe pomieszczenie sceny z widownią nie było w całości tak przekonywające jak świetna *Trupa Tanencapa*. Nie tylko Bruno Schulz, ale Bogusław Kuczyński oparł się tej sugestii”<sup>230</sup>. Rafał Węgrzyniak w artykule *Bruno Schulz na „Krasinie”* wyrokował, że wyjście musiało być niefortunne<sup>231</sup>, Nałkowska „była pewnie mocno zażenowana i wstydziła się, że zaciągnęła Schulza i Kuczyńskiego na komunistyczną agitkę odegraną w jidysz”<sup>232</sup>, a obydwaj adoratorzy „by nie sprawić jej przykrości, zaczęli się [...] prześcigać w zachwytach”, bo przecież „Schulz był zdolny do wygłaszania komplementów z wyrachowania, a Kuczyńskiemu rzecz mogła się podobać”<sup>233</sup>. Nie ma żadnych źródeł, które mogłyby potwierdzić taką tezę. Poza wspomnianym wpisem z dziennika nie zachowały się relacje innych osób z tamtego wieczoru Schulza w teatrze – nie licząc drugiej wypowiedzi samej Nałkowskiej, tym razem bardzo przychyłnej, ale pisanej, zdaje się, na prośbę samego Weichertera, którego osobiście znała: „Inscenizacja *Krasina* szczęśliwie osiągnęła sugestię wielkich odległości, oddała istotę tragizmu przestrzeni – i ogromne pośród niej znaczenie człowieka dla człowieka”<sup>234</sup>.

---

<sup>229</sup> „właśnie ten symultaniczny układ przestrzenny oraz zaangażowany politycznie repertuar przyniósł Teatrowi Młodych opinię jednego z najbardziej awangardowych teatrów w latach trzydziestych” (Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Polska Szulamis. Studia o teatrze polskim i żydowskim*, Warszawa 2018, s. 67-70).

<sup>230</sup> Zofia Nałkowska, *Dzienniki IV 1930-1939. Część I (1930-1934)*, oprac., wstęp i komentarz Hanna Kirchner, Warszawa 1988, s. 440.

<sup>231</sup> Podobnie Joanna Sass, która w *Słowniku schulzowskim* pisze: „Śmiałe awangardowe pomieszczenie sceny z widownią» – jak zanotowała Nałkowska w *Dziennikach* – nie spotkało się jednak z entuzjazmem drohobyckiego twórcy. Spektakl nie był tak przekonywający jak świetna *Trupa Tanencapa* (wcześniejsza sztuka Weichertera). Fascynację pisarza wzbudził dopiero recital Kazimiery Rychterówny z roku 1936” (Joanna Sass, *Doświadczenia teatralne Schulza*, [w:] *Słownik schulzowski...*, s. 89).

<sup>232</sup> Rafał Węgrzyniak, *Bruno Schulz na „Krasinie”*, „Zeszyty Literackie” 1993, z. 41, nr 1, s. 178.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> Zofia Nałkowska, [w:] Rafał Węgrzyniak, *Jung Teater w Wilnie. Materiały do dziejów teatru żydowskiego w Wilnie (1935–1939). Załączniki. Opinie o „Teatrze Młodych”*, opracował Rafał Węgrzyniak, „Pamiętnik Teatralny” 1995, z. 3–4, s. 479. Materiały zawierające opinie Nałkowskiej i innych osób ze świata literatury i teatru (m.in Aleksandra Zelwerowicza, Ireny Solskiej, Stefana Jaracza, Leona Schillera, Emila Breitera) zostały odnalezione przez Jagodę Hernik Spalińską w zbiorach Lietuvos Centrinis Valstybes Archyvas jako załączniki Memoriału Towarzystwa Popierania Żydowskiej Sztuki Scenicznej w Wilnie kierowanego do Województwa Wileńskiego w sprawie możliwości zaproszenia Jung Teater na gościnne

179652 φ

po 150 przedst. „BOSTONU“  
po 120 przedst. „Trupy Tanencapa“  
wystawia „Teatr Młodych” Długa 19  
rewelacyjne widowisko

# „KRASIN”

w następujące dni świąteczne:

W niedzielę, 1/IV o 9 wiecz. i 4.30 p.p.		w piątek, 6/IV o 9 wiecz. i 4.30 p.p.
„ poniedział, 2/IV o 9 wiecz.		„ sobotę, 7/IV o 9 wiecz.
we wtorek, 3/IV o 9 -		i 4.30 p.p.
w środę, 4/IV o 9 -		„ niedzielę, 8/IV o 9 wiecz.
„ czwartek, 5/IV o 9 -		

נאך 150 פארשטעלונגען „באסטאן”  
נאך 120 פארשטעלונגען „טרופע טאנענצאפ”  
ווייזט „יינג טעאטער” דלוגע 19  
די אימפאזאנטע אויפפירונג

## „קראסין”

איו די פאלגנדע יום-טוב טעג:

פרייטאג, דעם 6/IV - 9 אונט אין 4.30 נאכט.		זונטאג, דעם 1/IV - 9 אונט אין 4.30 נאכט.
שבת, 7/IV - 9 אונט אין 4.30 נאכט.		מאנטאג, דעם 2/IV - 9 אונט דינסטאג, 3/IV - 9 אונט
זונטאג, 8/IV - 9 אונט		מיטוואך, 4/IV - 9 אונט דאנערשטאג, 5/IV - 9 אונט

Druk. I. M. Alter, Zamienhoja 14. Tel. 1171-65.

Ulotka ze spektaklu Krasin – wydarzenia w 52 obrazach, reż. Michał Weichert, Żydowskie Studio Eksperymentalne „Jung Teater”, Warszawa 1934

występy do Wilna. Adresatem części opinii jest sam Teatr Młodych; prawdopodobnie zostały one napisane na prośbę Weichert, zbierającego dokumenty w celach formalnych.

Wpisy z *Dzienników* Nałkowskiej nie przybliżą odpowiedzi na pytanie, jakie emocje towarzyszyły Schulzowi podczas tamtych wieczorów. Czy podzielał entuzjazm recenzentów *Zbrodni i kary* Schillera? Czy powtórzyłby za (cztery lata młodszym!) Józefem Wittlinem: „Odmłodzony wyszedłem z Teatru Młodych”<sup>235</sup>? Może raczej czuł się przytłoczony „awangardowym pomieszaniem sceny z widownią”? Pewne jest, że nie wybrał się na przedstawienia z własnej woli. Nie śledził na bieżąco premier. Do teatru wyciągnęła go Nałkowska, tak jak parę lat później mieli to zrobić jego przyjaciele we Lwowie. Izabela Czermakowa<sup>236</sup>, związana z malarzami należącymi do lwowskiej grupy „Artes”, we wspomnieniu o Schulzu napisze:

Brunona Schulza wprowadził kiedyś do nas Jerzy Janisch. Bruno przyjeżdżał do Lwowa rzadko i na krótko, lecz wbrew swojej płochliwej, skrytej naturze od razu jakoś do nas przyłgnął. Nigdy nie można go było namówić na dłuższy pobyt; jeden jedyny raz udało się nam zaciągnąć go do teatru, który wówczas, pod dyrekcją Schillera i Horzycy stał na bardzo wysokim poziomie. Bruno Schulz przez cały wieczór był niepokojny i nerwowy i odzyskał humor dopiero wtedy, gdy wróciliśmy do domu i usiedli w zacisznym pokoju<sup>237</sup>.

Czermakowa nie zdradza tytułu spektaklu ani daty wspomnianego wyjścia. Wiadomo jednak, że doszło do niego w czasach „wielkiego renesansu” teatru we Lwowie (1931-1937)<sup>238</sup>, gdy dyrekcję teatrów miejskich obejmował Wilam Horzyca, który całą kadencję współpracował z Schillerem. Ale na pewno nie wcześniej niż w 1934 roku, ponieważ dopiero wówczas Schulz poznał Janischa<sup>239</sup>. Wspomniana wizyta w teatrze musiała mieć

---

<sup>235</sup> Józef Wittlin, [w:] Rafał Węgrzyniak, *Jung Teater w Wilnie...*, s. 480.

<sup>236</sup> Izabela Czermakowa – właśc. Izabela Hermanowa, przez przyjaciół zwana Ziuną. Znajoma Schulza, związana z kręgiem lwowskiej grupy „Artes”. W swoim domu we Lwowie prowadziła salon artystyczny, w którym spotykali się malarze, pisarze, aktorzy. Polska tłumaczka literatury z języka angielskiego i niemieckiego. W czasie okupacji posługiwała się pseudonimem „Czermakowa” (Piotr Łukaszewicz, *Zrzeszenie artystów plastyków Artes 1925-1936*, Wrocław 1975, s. 17. Zob. też KL 385).

<sup>237</sup> Izabela Czermakowa, op. cit., s. 103. Jak podaje czasopismo „Schulz/Forum”, nie ma pewności co do autorstwa wspomnienia, ale najprawdopodobniej napisała je Czermakowa, której nazwisko zapisano pod tekstem, znajdującym się w prywatnym archiwum Eustachii Szymczuk (Lwów), której przekazała go w latach pięćdziesiątych Maria Teisseyre.

<sup>238</sup> Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, s. 303.

<sup>239</sup> Zob. listy Schulza do Rudolfa Ottenbreita z 25 listopada 1934 roku i do Zenona Waśniewskiego z 19 grudnia 1934 roku (KL 62 i 81).

Innych artystów z grupy „Artes” Schulz poznał już w 1930 roku, podczas Salonu Wiosennego, w którym również brał udział (Piotr Łukaszewicz, op. cit., s. 47). Warte odnotowania wydaje się również

zatem miejsce w latach 1934-1937. Co wówczas grano? Jakie przedstawienie mogło tak zaniepokoić Schulza? *Koriolan* Schillera z dekoracjami Andrzeja Pronaszki (1936)? Któryś z wielkich dramatów romantyków – *Nie-boska komedia* Wacława Radulskiego (1935), *Ksiądz Marek* Edmunda Wiercińskiego (1936)? Widowiskowe *Wyzwolenie* w reżyserii Konstantego Tatarkiewicza, według inscenizacji Horzycy (1935)? Sceniczna interpretacja „thrillera metafizycznego” Gilberta Keitha Chestera *Człowiek, który był czwartkiem: Koszmar* (1934)?

Tego się nie dowiemy. Ale pytanie, co Schulz oglądał we Lwowie nie jest przecież najważniejsze. Czermakowa napisze: „jeden jedyny raz udało się nam zaciągnąć go do teatru”. Były więc i inne próby. Poczucie zagrożenia brało się nie z treści sztuki, ale z samego faktu znalezienia się w roli widza. W roli, w której Schulz nie chciał się znaleźć lub nie potrafił się odnaleźć. Na podstawie wspomnienia Czermakowej można postawić dwie hipotezy. Po pierwsze, Schulz niechętnie chadzał do teatru – trzeba go było do niego wyciągać. Po drugie, nie czuł się w teatrze swobodnie.

### **„Raz nawet poszliśmy do teatru”**

Podobnie Józef w opowiadaniu *Sklepy cynamonowe*: „Znaleźliśmy się znowu w tej wielkiej, źle oświetlonej i brudnej sali, pełnej sennego gwaru ludzkiego i bezładnego zamętu” (SC 79). Czermakowa pisze, że Schulz odzyskał humor dopiero po powrocie do domu. Bohater jego noweli jest w lepszej sytuacji – udaje mu się zbiec jeszcze przed wejściem aktorów na scenę. Wysłany po portfel ojca nie wróci do zatęchłej sali miejskiego teatru. Gdzie indziej będzie przeżywał wydarzenia „niesłychane i olśniewające”. Próżno czekałby na nie przed kurtyną zdobioną malowanymi maskami.

Właściwie jest to jedyny opis wyjścia do teatru w opowiadaniach Schulza. Krótka wzmianka, nie więcej niż kilka akapitów. W indeksie do *Sklepów cynamonowych* teatr miejski pojawia się tylko ten jeden raz<sup>240</sup>. Ale to nie znaczy, że Józef nie był

---

pokrewieństwo wyobraźni Schulza i Marka Włodarskiego oraz innych artystów grupy „Artes”, na które zwrócił uwagę Łuakszewicz (fascynacja „fermentującą” materią, metamorfozą, problemem autentyczności. „«Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania», powiada Schulz. Tę nietrwałość zjawisk, tandetność przedmiotów i postaci eksponuje Włodarski bardzo silnie – postaci kukły, słynni «ludzie z włóczki», formy niezgrabne i pałubiaste, gotowe rozwiązać się lub ukonstytuować na nowo” (93).

<sup>240</sup> *Indeksy do Sklepów cynamonowych...*, s. 197.

z rodzicami w teatrze. Przeciwnie: „Znaleźliśmy się z n o w u w tej wielkiej, źle oświetlonej i brudnej sali”.

Do wspomnianej wizyty dochodzi zimą, w czasie choroby ojca. Matka zabiera go do teatru, „ażeby mu sprawić pewną dystrakcję”. Domyślać się można, że jej wybór padł na jakąś komedię. Józef opuszcza teatr, ale rodzice w nim zostają. Co wówczas widzą? Czego – na scenie – są świadkami? Tego już w tekście nie ma. Na spacery Jakub chodził „milcząc, bez oporu, ale i bez przekonania, roztargniony i nieobecny duchem”. Zapewne w teatrze było podobnie. A jednak zachowuje przytomność umysłu na tyle, by zorientować się, że zapomniał zabrać z domu portfel z pieniędzmi i dokumentami, co powoduje nagły zwrot akcji: Józef wyrusza z poleceniem szybkiego powrotu, ale natychmiast zapomina o powierzonym mu zadaniu i zapuszcza się w głąb miasta. Bo przecież: „Jest lekkomyślnością nie do darowania wysyłać w taką noc młodego chłopca z misją ważną i pilną” (80).

Zanim do tego dojdzie, zdążymy jeszcze zobaczyć wnętrze teatru. Co to za miejsce? Jerzy Jarzębski nie miał wątpliwości: „budynek drohobyckiego teatru stoi nadal przy ulicy Lewickiego, naprzeciw wylotu ulicy Podwale, i początek opowiadania *Sklepy cynamonowe* to ten fragment pierwszego tomu prozy Schulza, którego akcję najłatwiej można dziś umiejscowić na mapie miasta”<sup>241</sup>.

Te ustalenia wymagają pewnych uściśleń. W czasie gdy Schulz pisał *Sklepy cynamonowe*, w Drohobyczu nie było profesjonalnego teatru. Lwowski Akademicki Obwodowy Teatr Muzyczno-Dramatyczny im. Jurija Drohobycza powstał w latach 1937-1939, gdy rozbudowano budynek, w którym w 1922 roku bardzo krótko działał ukraiński Teatr imienia Iwana Franki<sup>242</sup>. W 1923 roku założono amatorską grupę teatralną, tzw. Kółko Dramatyczne (*Dramatichnij Gurtok*), którego występy odbywały się w małej sali Towarzystwa Prosvita, znajdującej się w pomieszczeniu służbowym dawniejszego teatru. Niezbyt zachęcający opis ze *Sklepow cynamonowych* współgra nawet ze smutną socrealistyczną stylistyką obecnego teatru. Ale to tylko wrażenie. Schulz mógł go zobaczyć w podobnym kształcie dopiero pod koniec lat trzydziestych, już po publikacji pierwszego tomu opowiadań. Trudno więc mówić o inspiracji. Ale co ciekawe, dawna sala teatralna

---

<sup>241</sup> Przypis 2 do opowiadania *Sklepy cynamonowe*, SC 134.

<sup>242</sup> Роман Михаць, *Становлення професійного театру в Дрогобичі: історичний дискурс (до 75-ти річчя заснування Львівського академічного обласного музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича)*, Молодь і ринок No3 (134), 2016, s. 160. Bardzo dziękuję Łesi Chomycz za wskazanie mi tego artykułu oraz Swietłanie Kriuczkowej za przetłumaczenie tekstu.

z przybudówkami pojawia się w opowiadaniu *Emeryt*, w którym tytułowy bohater „po długiej tułaczce zawinął niejako powtórnie do ławy szkolnej”, zaś: „Szkoła to był wielki drewniany budynek przerobiony z sali teatralnej, stary i pełen przybudówek” (OP 321).

Z pewnością teatr miejski jest jednym z miejsc znaczących w imaginariu Schulza, takich jak sklep, rynek, dom, szkoła etc. Może tyle wystarczy przyjąć. Niekoniecznie trzeba szukać go na mapie przedwojennego Drohobycza<sup>243</sup>. To typowy teatr iluzji, relikw barokowej sceny *à l'italienne*, z całą jej maszyną wykorzystującą malowane dekoracje, system kulisy z prospektem imitującym głębię perspektywy. Schulz chętnie będzie sięgał po wyobrażenia utrwalające ten model teatru: „dudniące rusztowania sceny” (SC 79), „zburzone kulisy” (120), rozsuwane „dekoracje teatralne” (SK 35), ruchome tekturowe panoramy (SC 116), papierowe prospekty (OP 241).

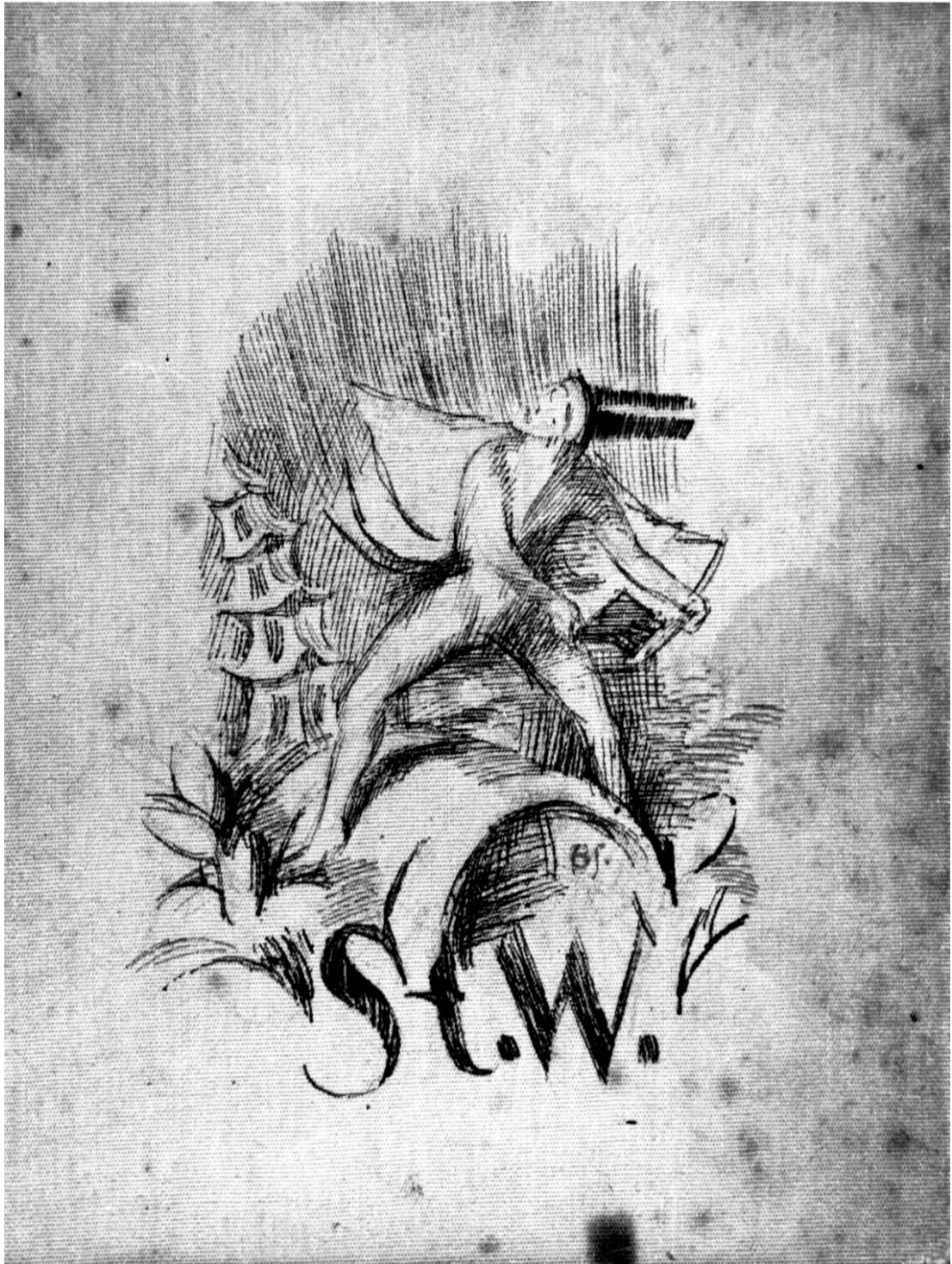
W konwencji teatralnej iluzji umieści scenę *Ekslibrisu Stanisława Weingartena* (*Teatrum życia i śmierci*). Cała kolekcja księgoznaków Weingartena zachowana jest w podobnej stylistyce. Karta tytułowa przedstawia iluzjonistę w pelerynie i wysokim cylindrze, stojącego okrakiem na beczce, z której wysypują się książki (?). W innej pracy z serii Schulz pokazał pogrążonego w lekturze Weingartena, nad którym pochyla się postać w śmiesznym kostiumie w grochy z kryzą i spiczastym kapeluszu. Litery alfabetu Biblioteki zdobią maski z komedii dell'arte (kolombina przy literze K; dziewczyna w kostiumie arlekina przy I; pierrot przy V). Inne figury kojarzą się z teatrem jarmarcznym, jak treserka małpek (M) albo cyrkówka z mężczyzną dźwigającym sztangę (H). Można widzieć w tych szkicach, pełniących funkcję znaków własnościowych zapowiedzi scen z *Xięgi bałwochwalczej*. W tej praktyce utrwalania teatralnych symboli Schulz odsłania ostentacyjną sztuczność teatru typu włosko-francuskiego, który zakłada i uprawomocnia dwudzielną strukturę świata, ujawniającą się w opozycjach widowni i sceny, rzeczywistości i iluzji, prawdy i pozoru.

---

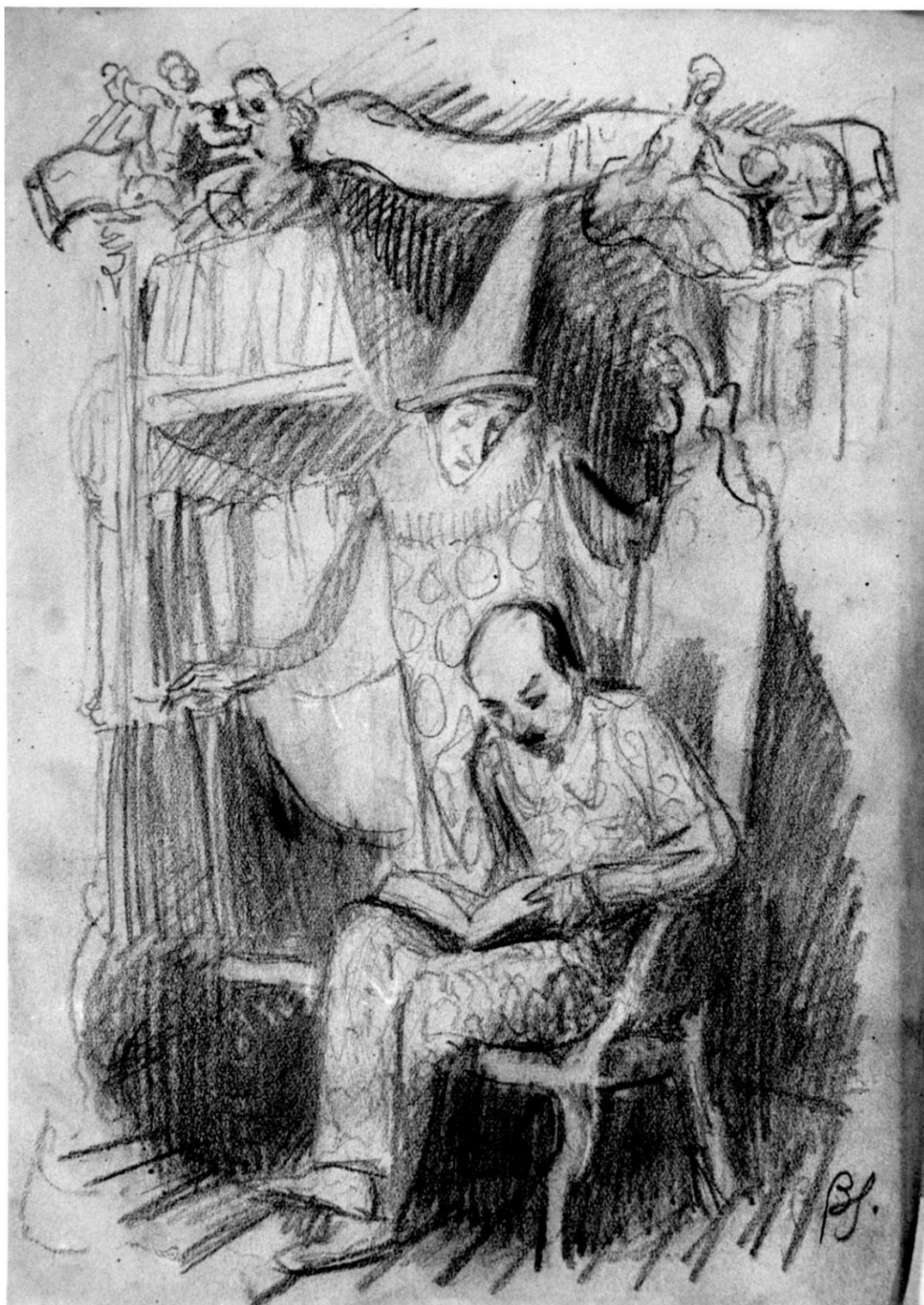
<sup>243</sup> Jeśli wierzyć słowom Chciuka, Schulza denerwowały usilne próby poszukiwania literackich odpowiedników w realnej przestrzeni jego rodzinnego miasta:

„Żeby pan wiedział, ilu ludzi, nawet mi życzliwych i inteligentnych pytało mnie na serio: «A czy pański ojciec naprawdę przemienił się w karakona? Albo w sępa?» [...] a kto to był Leonek? a czy ulica Krokodyla jest ulicą Stryjską? czy naprawdę widziałem słonecznik cierpiący na elephantiasis na rynku? I już nie obchodzi ich, czy i co chciałem przez to powiedzieć, czy ten słonecznik był słonecznikiem, czy miał elephantiasis, ale CZY BYŁ NA RYNKU? Bo wszyscy wiedzą, że w takiej dziurze jak Drohobycz słoneczniki NIE ROSNĄ NA RYNKU” (Andrzej Chciuk, op. cit., s. 68-69).

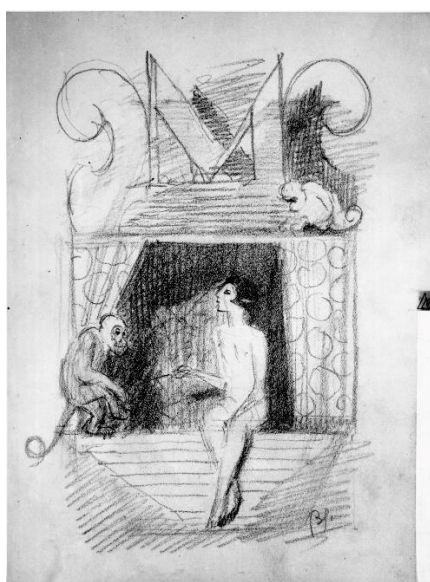
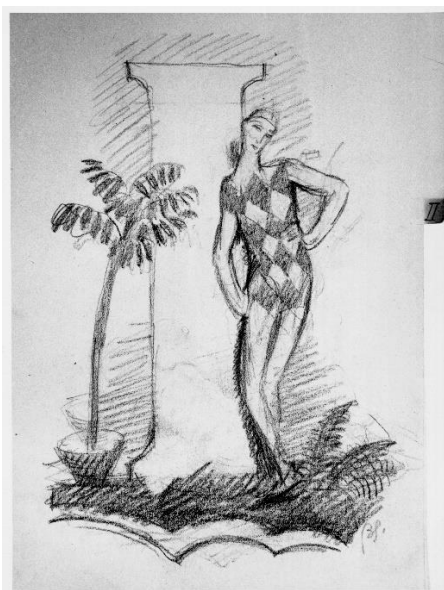
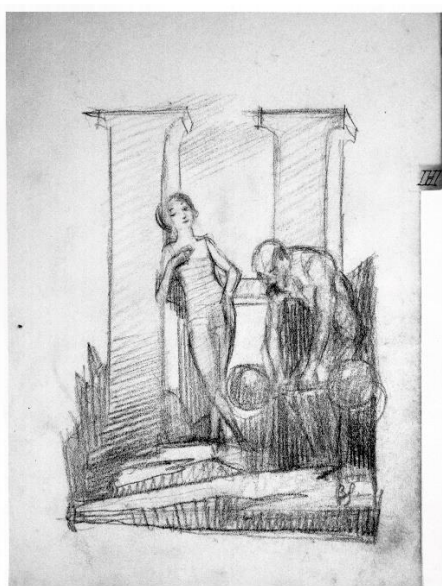




Okladka Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena, rysunek piórkem, tusz, własność prywatna



**Kompozycja figuralna z podobizną Stanisława Weingartena, ołówek, własność prywatna**



Wybrane litery z Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena, ołówek, własność prywatna

„Znaleźliśmy się znowu w tej wielkiej, źle oświetlonej i brudnej sali”. To miejsce nie jest przyjazne. Nie dziw, że Józef przy najbliższej okazji korzysta z możliwości ucieczki. Sala jest wielka i brudna, w dodatku słabo oświetlona. Wokół tłum ludzi. Ale po przejściu „przez ciżbę ludzką” docieramy do kurtyny. Józef czuje „oddech ogromnego płótna”.

Tam, pod tą malowaną kurtyną, coś się wydarza. Teatralna kurtyna zaprasza i zapowiada. Ale też zamyka. *Z a s ł a n i a*. Ruchy fałd ciężkiego materiału kojarzą się Józefowi z „drganiami rzeczywistości”, „które w chwilach metafizycznych odczuwamy jako migotanie tajemnicy”. Przez chwilę chyba nawet byłby skłonny w to uwierzyć. Jednak „dreszcz płynący przez wielkie oblicze tego nieba” zdradza „iluzoryczność tego firamentu”. Mimo szumnych obietnic nic się nie odsłania. Obraz zatrzymuje się jak w stopklatce. I zmienia się kierunek opowieści.

### **Kurtyna zapada**

Znamienne, że w opowiadaniach Schulza jedyna scena wyjścia do teatru kończy się tuż przed rozpoczęciem spektaklu. Portfel wydaje się tylko wymówką, by nie powiedzieć o tym, co Józef miał zobaczyć na scenie. Nie pozostajemy jednak bez rekompensaty. I to z nadatkiem. Zamiast streszczenia akcji scenicznej czytelnik otrzymuje opis fascynującej wyprawy w poszukiwaniu „osobliwych” i „nęących” sklepów cynamonowych.

Być może Józef wcale nie opuścił miejskiego teatru, wbrew zapewnieniom (czy można mu wierzyć na słowo?), zaś to, co później opisał, zobaczył na scenie. A może w ogóle wszystko mu się przyśniło? Tak spekulował Jarzębski:

spróbujmy określić, w którym miejscu wyprawa jego [Schulza] bohatera do teatru przeistacza się w jakiś dziwny sen (śniony gdzie? w teatralnym fotelu? w domu po przyjeździe? A może od początku w łóżku – razem z tym teatrem, ojcem i matką? [...] zapewne odpowiedź na trzeźwe pytanie: gdzie śni bohater? – nie ma w Schulzowskim świecie sensu, gdyż jego materia jest właśnie zmieszanie jawy i marzenia<sup>244</sup>.

Józef przemierza uliczki miasta, które „zwielokrotniają się i płaczą”, jak w jakimś zakłętych labiryncie. Nie odnajduje upragnionych sklepów. Trafia do budynku gimnazjum, zmierza prosto do sali profesora Arendta, gdzie późną nocą odbywały się lekcje rysunków, ale dociera do jakiejś obcej mu części gmachu. Gdy wychodzi na ulicę, „powierza się kaprysom nieobliczalnego dorożkarza” i tak dalej... Jedna scena urywa się i przechodzi w drugą. Ale ta amfilada donikąd nie prowadzi. Dokładnie tak jak w *Nocy Wielkiego*

---

<sup>244</sup> Jerzy Jarzębski, *Zwiedzanie „Sklepów cynamonowych”*..., s. 25.

*Sezonu*: „Przestrzeń sklepu rozszerzyła się w panoramę jesiennego krajobrazu, pełną jezior i dali” (SC 116). Albo – jeszcze dosadniej – w *Drugiej jesieni*: „Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru” (OP 241).

Takich momentów oczekiwania na coś, co nie dochodzi do skutku, jest w tych opowiadaniach więcej. Realizują się one na przykład w motywie niespełnionej nadziei na przyście Mesjasza. Ale także w scenach erotycznych, których Józef jest świadkiem lub o których fantazjuje, na przykład gdy przygląda się spacerowiczom w parku:

Wtedy w te krążące pary, w tych młodzieńców i te dziewczęta spotykające się wciąż w regularnych nawrotach wstępuje jakaś dziwna siła i natchnienie. Każdy z nich staje się jak Don Juan piękny i nieodparty, wychodzi z siebie dumny i zwycięski i osiąga w spojrzeniu tę moc zabójczą, od której serca dziewcząt truchleją. A dziewczętom pogłębiają się oczy, otwierają się w nich jakieś głębokie ogrody rozgałęzione alejami, labirynty parków ciemne i szumiące (*Wiosna*, OP 166).

Ten fragment wydaje się szczególnie na tle innych Schulzowskich przedstawień seksualności, które z reguły opisują zmagania impotentów. Jednak nawet tutaj, mimo że ciała ostatecznie odnajdują się w miłosnym akcie („Żrenice ich [dziewcząt] rozszerzają się odświeżonym blaskiem, otwierają się bez oporu i wpuszczają tych zdobywców w szpalery swych ciemnych ogrodów”), zaraz znów „zatracają się i gubią jak wśród zawitych kulis”, błądzą „po omacku w czarnym pluszu tych parków” (167), a gdy „spotykają się wreszcie na samotnej polanie [...] szlochają bez końca nad muślinem jakiegoś trenu i wspinając się ku niedosięgłym przysięgom i wchodząc po stopniach zapamiętania, docierają do jakichś szczytów i granic, poza którymi już tylko śmierć jest i zdrętwienie nienazwanej rozkoszy”.

Jak słusznie zauważa Jakub Orzeszek: „U Schulza doświadczenie seksualności jest przeważnie doświadczeniem negatywnym”<sup>245</sup>, pozbawionym „kataktrycznych uniesień” i „przyływów rozkoszy”. Jeśli się pojawiają, to tylko na moment „i zostawiają po sobie spalony popiół pożądania, jałowy posmak niezaspokojenia”<sup>246</sup>.

Taka interpretacja, uzupełniona przez kontekst biografii Schulza i wpisany w nią problem masochizmu, pozwala myśleć o tych i innych scenach oczekiwania w kontekście

---

<sup>245</sup> Jakub Orzeszek, *Schulz pornograf. Spojrzenia/spekulacje*, [w:] op. cit., s. 93.

<sup>246</sup> *Ibidem*.

seksualnej impotencji, na co zwrócił już uwagę Markowski<sup>247</sup>. Ale, jak dopowiadał, „u Schulza chodzi o coś znacznie więcej, o sytuację określającą strukturę całego świata”<sup>248</sup>, która polega na stałym rozmięciu się tego co potencjalne i aktualne, prowadzącym nieuchronnie do „ontologicznej katastrofy”. Nie da się dotrzeć do „prawdziwego świata”. Nie sposób go poznać ani przedstawić. Podmiotowi pozostaje obcować w rzeczywistości złożonej z pozorów.

Określenie „odroczone objawienie”, jakie proponuje Markowski, wydaje się nawet zbyt łagodne. Chodzi tu nie tyle o sytuacje opóźnienia, odłożenia na później, ile o notoryczne rozczarowania, które realizują się – za każdym razem – w gwałtownym, zdecydowanym ruchu „odcięcia”, „zamknięcia w szklanej bani” (KL 36), zamurowania. Zasłonięcia kurtyny. Ale i na to jest u Schulza sposób: wystarczy wyobrazić sobie „dobre stare drzwi” („Nie ma pokoju tak zamurowanego, żeby się na takie drzwi zaufane nie otwierała, jeśli tylko starczy sił, by mu je zainsynuować” [OP 327]).

Dla Schulza teatr rozgrywa się na ulicy, w sklepie, w domu – wszędzie, tylko nie w teatrze. Sama inscenizacja nie bardzo go interesuje. Jego uwagę skupia wszystko to, co wokół niej, co przed nią („zmięch przedłużał się bez końca, pusty jeszcze w swej głębi, daremny i jałowy w swym ogromnym oczekiwaniu” [OP 138]) i po niej („nieporządek i gmatwanina kulis” [240-241], „zamęt porzuconych kostiumów”, „marionetki leżą[ce] w swoich pudełkach” [175]).

Analogicznie opisze wyjścia do kinoteatru, w którym Józef spędzał letnie wieczory. W *Nocy lipcowej* nie ma sceny pokazu filmu – „z czerności sali kinowej, rozdartej popłochem latających świateł i cieni”(224) od razu przechodzimy do „cichego, jasnego westybulu”. Ale przynajmniej wiemy, że Józef obejrzał seans do końca („Po fantastycznej gonitwie po wertepach filmu uspokajało się zgonione serce po ekscesach ekranu”).

Co innego z przedstawieniem teatralnym. W *Sklepiach cynamonowych* nie znajdziemy opisu emocji rozbudzonych w trakcie spektaklu. Kurtyna zapada jeszcze zanim się podniesie. Pojawi się natomiast pragnienie doświadczenia „fantastycznej gonitwy serca”:

---

<sup>247</sup> Michał Paweł Markowski, *Polska Literatura Nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 256.

<sup>248</sup> Ibidem.

Maski trzepotały czerwonymi powiekami, kolorowe wargi szeptały coś bezgłośnie, i wiedziałem, że przyjdzie chwila, kiedy napięcie tajemnicy dojdzie do zenitu i wtedy wezbrane niebo kurtyny pęknie naprawdę, uniesie się i ukaże rzeczy niesłychane i olśniewające (SC 79).

To zdanie, jakby wprost przepisane z *Listów Platona* („wtedy dopiero tryśnie światło właściwego ujmowania każdej rzeczy i rozumienie [*phronesis*] napięte aż do najwyższych granic ludzkiej możliwości”<sup>249</sup>), wyrasta chyba jednak z innej postawy filozoficznej, w której doświadczenie mistycznej ekstazy podlega krytycznej weryfikacji. Nie tylko dlatego, że zgodnie z myślą Platona i jego kontynuatorów do spotkania z „najwyższym pięknem” nie mogłoby dojść w teatrze<sup>250</sup>. Markowski ten apłatonizm Schulza łączy z jego wrażliwością melancholika: „Schulz nigdzie nie widzi możliwości na zwieńczenie absolutnej samowiedzy, która – jak wiadomo – obca jest podmiotowości melancholijnej”<sup>251</sup>.

Ale przecież są chwile, kiedy te Józefowe zachwyty wcale nie budzą podejrzeń. I sami się im poddajemy, jesteśmy (albo tylko chcemy być) jak ten czytelnik z *Księgi* – pochwytyjemy, przejmujemy, odpoznamy. I „przymykamy oczy z zachwytem” (OP 113).

### **„Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna”**

Józef szuka prawdy nie tylko w teatrze. Dążenie do odkrycia sensu, matecznika, korzeni bytu towarzyszy mu bez ustanku. Natrętnie i obsesyjnie: „Czy dotarliśmy do sedna rzeczy, czy dalej już ta droga nie prowadzi?” (OP 167). Z równą gorliwością mnoży obrazy „bankructwa realności”, jej iluzoryczności i potencjalności. Ten problem pęknięcia w narracji – obok innych paradoksów przedstawiania w prozie Schulza – Krzysztof Stala wyprowadza z wewnętrznej sprzeczności pojęcia *mimesis*, które oznacza imitację, naśladowanie, kopiowanie, ale też „odkrywanie prawdy”, „malowanie w duszy” obrazu idei<sup>252</sup>. U Schulza kategoria reprezentacji pojawia się w obydwu wariantach. Jak pisze Stala:

w pewnych punktach czasoprzestrzeni zawęzła się forma, osiąga nasycenie sensem – obraz doskonałej kuli, głębokiego jądra, aby gdzieś dalej rozsypać się, rozpaść w przebrania, imitacje, złudne wyglądy<sup>253</sup>.

---

<sup>249</sup> Platon, *Listy*, Warszawa 1987, s. 55, za: Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 45.

<sup>250</sup> Michał Paweł Markowski, op. cit., s. 44-45.

<sup>251</sup> Idem, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 50.

<sup>252</sup> Krzysztof Stala, op. cit., s. 32.

<sup>253</sup> Ibidem, s. 48.

Czy to znaczy, że każda próba poszukiwania głębi w tej prozie jest skazana na niepowodzenie?<sup>254</sup>. Są takie momenty, kiedy Schulz mówi o tym *explicit*: „Jesień ta jest wielkim wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna” (OP 241, podkr. B.T.).

Tak jak w *Ulicy Krokodyli*, w opisie przemysłowo-handlowego dystryktu „pozoru i pustego gestu” (SC 95). Architektura tej dzielnicy przypomina scenografię w teatrze iluzjonistycznym<sup>255</sup> – kamienice „zbudowane jak z kartonu” (94), jezdnia „z ubitej gliny”, wozy „z papier *mâché*” (95). Podobne skojarzenia miał Maciej Dajnowski, który w przestrzeni ulicy Krokodyli widział „rekwizytornię teatru”, kabaretu lub „liczego tingel-tanglu”, „ucieleśnienie «płaskiej» scenografii”<sup>256</sup>.

Teatralność zostaje zapowiedziana już we wstępie opowiadania, w opisie starej mapy, którą ojciec przechowywał w dolnej szufladzie biurka:

Na tym planie, wykonanym w stylu barokowych prospektów, okolica ulicy Krokodylej świeciła pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy niezbadane i niepewnej egzystencji (SC 89).

Kartograficzna wizualizacja tej dzielnicy wskazuje na jej nierzeczywisty, sztuczny, „dwuznaczny i wątpliwy” charakter. Ulica Krokodyli jawi się jako przestrzeń iluzji, teatralnej imitacji rzeczywistości<sup>257</sup>. To chyba jeden z najmocniej steatralizowanych obrazów przestrzeni u Schulza („Stare krzywe domki podmiejskie otrzymały szybko sklecone

---

<sup>254</sup> Ten i inne motywy, bliskie symbolice młodopolskiej, bywały postrzegane jako bierne epigoństwo i skłaniały niektórych krytyków, by widzieć w autorze *Sanatorium pod Klepsydrą* „grubo zapóźnionego” dekadenta, „niewybrednego kolekcjonera” moderny opowiadającego „stare kawały hiperromantyczne” (Kazimierz Wyka, Stefan Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, SWW 466 i 460). Dziś nie trzeba już nikogo przekonywać, że to swobodne czerpanie z młodopolskiej poetyki nie świadczy o jakimś miernym naśladownictwie, ale jest efektem jawnej i przewrotnej gry z konwencją epoki, na gruncie której Schulz przecież wzrastał i się wychował.

<sup>255</sup> Pawłowi Sitkiewiczowi przypomina scenografię typową dla kina ekspresjonistycznego (Paweł Sitkiewicz, *Gabinet doktora Gotarda. Schulz i niemiecki ekspresjonizm filmowy*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 14).

<sup>256</sup> Maciej Dajnowski, *Szpargał, artefakt, fantazmat. Mapa w Ulicy Krokodyli*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11, s. 23.

<sup>257</sup> Por. Elżbieta Rybicka, *Miejskie alegorie i fantasmagorie*, [w:] eadem, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 203.



portale, które dopiero bliższe przyjrzenie demaskowało jako nędzne imitacje wielkomiej-  
skich urzędzeń” [90]).

Ale na tym nie koniec. Innym razem Józef nie może oprzeć się wrażeniu, że sa-  
natorium, w którym odwiedza ojca, jest zwykłą atrapą zakładu leczniczego: „Mam silne  
przekonanie, że jesteśmy jedynymi gośćmi w tym Sanatorium i że tajemnicze i dyskretne  
miny, z jakimi pokojówka zaciska drzwi pokoiów, wchodząc lub wychodząc, są po prostu  
mystyfikacją” (*Sanatorium Pod Klepsydrą*, OP 281). Co rusz na jego oczach dokonują się  
samoistne akty „rozwiązywania i rozprzegania zaimprovizowanych maskarad”.

Kuzyn Dodo podczas spotkań rodzinnych przyjmuje „bierną rolę statysty (OP  
291). „Prędkie i zgrabne dziewczęta” (OP 162) nie wiedzą nawet, że są „statystkami [...] w  
teatrze wiosny”. Co innego Józef. Auto-demaskacje świata odbywają się pod jego czuj-  
nym okiem. Czasami porzuca pozycję obserwatora-narratora i zwierza się czytelnikom,  
niby aktor na stronie: „Narzuciłem tej wiosnie moją reżyserię” (217). Innym razem do-  
konuje oględzin willi Bianki w celu dowiedzenia „zdradliwości i fałszywości jej stylu”  
(„Była to zaprawdę zbyt przejrzysta maskarada” [183]). Jakby na przekór deklaracji,  
którą wygłasza gdzie indziej: „dalecy jesteśmy od chęci demaskowania widowiska” (SC  
94). Nie ma takiej potrzeby. Świat sam dokonuje swojej demystyfikacji; „wszystkimi  
szparami zdradza swą imitatywność”.

To poczucie odrealnienia rzeczywistości, właściwe dwudzielnym modelom  
świata, znane jest od czasów platońskiej wykładni idei czy hinduskiej nauki o Mai, „za-  
słonie ułudy”, przypomnianej przez Schopenhauera w *Świecie jako woli i przedstawie-  
niu*. Mam jednak poczucie, że każda próba łączenia dzieła Schulza z tą czy inną koncepcją  
zakładającą wyraźne pęknięcie rzeczywistości na „istotę i pozór” to uprawianie „herme-  
neutyki tymczasowej, prowizorycznej, skazanej na porażkę”<sup>258</sup>. Trudno pogodzić  
Schulza z Platonem, nawet jeśli w niektórych punktach ich wyobrażenia się spotykają<sup>259</sup>.  
W modelu platońskim zjawiska zawsze będą podrzędne wobec idei. U Schulza, zauważa  
Markowski, „pozór odsyła jedynie do innego pozoru, nigdy zaś do prawdziwej istoty”<sup>260</sup>.  
Dalej pisze tak:

---

<sup>258</sup> Stanisław Rosiek, *Słowo wstępne. Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?* [w:] idem, op. cit., s. 9.

<sup>259</sup> Podejmowano takie próby – zob. np. Dariusz Sikorski, *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Słupsk  
2004; Victoria Nelson, *Sekretne życie lalek*, przeł. Anna Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009.

<sup>260</sup> Michał Paweł Markowski, *Powszechna rozwiązłość...*, s. 109.

Zwykle jednak tłumaczy się tę sztuczność w taki sposób, że człowiek zdolny jest jedynie wytwarzać obrazy, pozory rzeczywistości, sama zaś rzeczywistość pozostaje zasłonięta przez iluzoryczny woal. Cała rzecz polega na tym, że dla Schulza sztuczność rzeczywistości nie wynika z estetyzacji świata dokonywanej przez człowieka, ale *wpisana jest w samą jej strukturę*. Jak pokazuje *Druga jesień*, Schulz całkowicie ignoruje opozycję natury i sztuki, pokazując, jak sztuczność staje się ontologicznym składnikiem rzeczywistości<sup>261</sup>.

Schulz rezygnuje z dialektyki prawdy i pozoru. Zamiast tego proponuje szereg pozorów, sieć „klejnotów, z których każdy odbija światło innego i tak dalej, w nieskończoność, nigdy nie docierając do centrum, jądra promieniowania”<sup>262</sup>, ponieważ żadnego centrum nie ma. W tym ruchu nieustannego wytwarzania nowych światów można odnaleźć zapowiedź „precesji symulaków”<sup>263</sup> Jeana Baudrillarda, generowania „niereczywistej i pozbawionej oparcia realności – hiperrealności”<sup>264</sup>. Albo – jak Krzysztof Stala – „dysseminacji” Jacques’a Derridy, która w tych opowiadaniach ujawnia się w formie przedstawień wegetatywnego wzrostu, rozprzestrzeniania, fermentacji, rozrastania: „Nie istnieje topos głębi, idea głębi w prozie Schulza. Istnieje zwielokrotniona siatka odbić, które zawężają się w pewnych miejscach, tworząc dynamiczną opcję wobec rzeczywistości”<sup>265</sup>. Epifania polega na odkryciu nie tyle ostatecznej prawdy, ile „wielości sensów rzeczywistości”.

Józef doświadcza takiej epifanii w opowiadaniu *Wiosna*: „Więc prawdą jest ta wczesna antycypacja duszy, która wbrew oczywistości upierała się przy tym, że świat jest nieprzeliczony!” (OP 155). Podobne odczucia towarzyszą mu po występie prestidigitatora: „Ktoś wówczas, predestynowany do recepcji głębszego sensu tej demonstracji, odchodził do domu zamyślony i olśniony wewnątrz, przeniknięty do głębi prawdą, która weń weszła: Bóg jest nieprzeliczony” (159).

O tym, że nie każdy jest predestynowany do widzenia więcej „niż mędrca szkiełko i oko”<sup>266</sup> wiedzieli dobrze romantycy. Mam jednak wrażenie, że u Schulza ta tradycja zostaje poddana ironicznej deformacji. Miejsce dziewiętnastowiecznego wieszca

---

<sup>261</sup> Ibidem, s. 109-110.

<sup>262</sup> Roland Barthes, *Imperium znaków...*, s. 139.

<sup>263</sup> Jean Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. Tadeusz Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedm. opatr. Ryszard Nycz, Kraków 1998, s. 176. Por. Dorota Głowacka, *Wzniosła tandeta i simulacrum: Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3.

<sup>264</sup> Jean Baudrillard, op. cit.

<sup>265</sup> Krzysztof Stala, op. cit., s. 67.

<sup>266</sup> Adam Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] idem, *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 107.

zajmuje podmiot zagubiony i niepewny. Ktoś, kto praktykuje „myśl słabą”<sup>267</sup>, powiedziałyby Gianni Vattimo. Kogo motywacją jest pustka<sup>268</sup>. Kto tworzy, by „wypełnić pustkę”. Zastąpić to, czego nie ma. W tym zwątpieniu w istnienie *eidosu* Schulz zbliża się do jednego z najważniejszych problemów (po)nowoczesnego świata, jakim będzie kryzys pojęcia obiektywnej prawdy, który wielu filozofów próbowało opisać za pomocą metaforyki teatralnej<sup>269</sup>. To moment w kulturze, gdy „ostatnie ontologiczne strategie kruszą się, przemieniając w teatr”<sup>270</sup>.

Świat jest sztuczny i nie sposób dotrzeć do sedna. Ale w postawie Schulza nie ma krytycyzmu Guy’a Deborda, któremu metafora *theatrum mundi* służyła do negacji kapitalistycznego społeczeństwa<sup>271</sup>. W *Ulicy Krokodyli* pojawi się zgoła przeciwny postulat:

Napięcie pozy, sztuczna powaga maski, ironiczny patos drży na tym naskórku. Ale dalecy jesteście od chęci demaskowania widowiska. Wbrew lepszej wiedzy czujemy się wciągnięci w tandetny czar dzielnicy (SC 94).

Może więc „apologia symulaków”? Podobnych deklaracji można by rzeczywiście szukać u Friedricha Nietzschego<sup>272</sup>. W jego ineditach z lat 1869-1875 pojawia się taka notatka: „Moja filozofia – odwrócony platonizm: im coś dalsze od tego, co prawdziwie bytujące, tym to coś jest czystsze, piękniejsze, lepsze. Życie wśród pozoru jako cel”<sup>273</sup>. Identyczny aksjomat leżał u podstaw teorii „wtórej demiurgii” Jakuba. Można nawet powiedzieć, że platonizm u Schulza jest nie tyle odwrócony, co przewrotny. Platonizm fałszywy, nieoczekiwanie zstępujący w jakieś dwuznaczne regiony. Nietrudno wyczuć tu prowokację:

Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do

---

<sup>267</sup> Zob. Gianni Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. Monika Surma-Gawłowska, wstęp. Andrzej Zawadzki, Kraków 2006.

<sup>268</sup> Krzysztof Stala, op. cit., s. 87.

<sup>269</sup> Por. Agnieszka Sosnowska, *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych*, Kraków 2019, s. 10.

<sup>270</sup> Elinor Fuchs, *Postmodernism and the Scene of Theater*, [w:] eadem, *The Death Character. Perspectives on Theater After Modernism*, Indiana 1996, s. 155, za: Agnieszka Sosnowska, op. cit., s. 9.

<sup>271</sup> Guy Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. oraz wstęp. i koment. opatr. Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006, s. 33.

<sup>272</sup> Michał Paweł Markowski, *Powszechna rozwiązłość...*, s. 154.

<sup>273</sup> Friedrich Nietzsche, *Pisma pozostałe 1862-1875*, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1993, s. 221.

pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji (SC 53-54).

Wiele łączy Schulza z Nietzschem<sup>274</sup>. Nie we wszystkim jednak są zgodni. Jerzy Jarzębski twierdził nawet, że niektóre idee Nietzschego pojawiają się u Schulza w ujęciu parodystycznym<sup>275</sup>. Ale Schulza, w odróżnieniu od Nietzschego, nie można chyba nazwać „spełnionym nihilistą”<sup>276</sup>, choć czasem mu do niego blisko. Jednocześnie wciąż pozostaje uwikłany w myślenie metafizyczne, w czym Vattimo widział jedno z niebezpieczeństw współczesnego nihilizmu:

Wśród niezliczonych pułapek i gier słownych obecnych w tekstach Nietzschego jest i ta: kiedy został już odkryty baśniowy charakter prawdziwego świata, niechaj i baśni przywrócona zostanie niegdysiejsza metafizyczna godność („chwała”) prawdziwego świata<sup>277</sup>.

Powraca tu problem napięć w myśleniu Schulza, wraz z głównym rozdarciem między poszukiwaniem prawdy a kryzysem wiary w jej istnienie. Przemysław Bursztyka zauważy, że u Schulza podmiot okazuje „troskę o prawdę”, ale ta prawda zawsze ma charakter szczelinowy i nieostateczny<sup>278</sup>. W tym tkwi jedna z niespodzianek, jakie przynosi lektura tych opowiadań. Nie wiemy, kto ostatecznie kryje się pod maską narratora – poszukiwacz „czystego, fundującego sensu” czy ktoś, kto pojął, że nie ma jednej niezmiennej prawdy, że „byt i sens splecione są nierozzerwalnym węzłem wieloznaczności”<sup>279</sup>. A może jednak nihilista, który „rozumiał, że nihilizm jest jego (jedyną) szansą”<sup>280</sup>.

## **Drobiny istnienia**

W ciągłym poszukiwaniu sensu Schulz ujawnia pewien rodzaj tęsknoty egzystencjalnej, która odsłania się na przykład wtedy, gdy pisze Witkacemu o *Sklepkach cynamonowych*:

---

<sup>274</sup> Por. Włodzimierz Bolecki, *Principium individuationis...*

<sup>275</sup> Jerzy Jarzębski, *Wstęp*, [w:] OP CII.

<sup>276</sup> Gianni Vattimo, *Apologia nihilizmu*, [w:] idem, op. cit., s. 15.

<sup>277</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>278</sup> Przemysław Bursztyka, „Szczeliny w nieskończoność...”. *Brunona Schulza metafizyka śladu*, [w:] *Schulz. Między mitem a filozofią*, pod red. Joanny Michalik i Przemysława Bursztyki, Gdańsk 2014, s. 124.

<sup>279</sup> Ibidem.

<sup>280</sup> Gianni Vattimo, op. cit. s. 15.

Jaki jest sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości – nie potrafię powiedzieć. Twierdę tylko, że byłaby ona nie do zniesienia, gdyby nie doznawała odszkodowania w jakiejś innej dymensji. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności (KL 108).

O jaką dymensję idzie? Może chodzi o te momenty, gdy aktorzy w końcu zdejmują kostiumy: „wreszcie na końcu miasta noc rezygnuje ze swych igraszek, zrzuca zasłonę, odsłania swą poważną i wieczną twarz” (OP 227).

Schulz mówi o tym wprost w autointerpretacji opowiadań: „Obecna jest tam nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról” (KL 107). W tym fragmencie powraca tradycja parabazy, demaskacji iluzji, która w starogreckiej komedii realizowała się w przemowie koryfeusza i w pieśni chóru, połączonej z gestem zdejmowania masek. U Schulza parabaza pojawia się, jak przypomina Markowski, w kontekście zaproponowanym przez Friedricha Schlegla w jego koncepcji ironii romantycznej jako „transcendentalnej błazenady czy buffonerii”<sup>281</sup>, po którą równie chętnie sięgali symboliści<sup>282</sup>.

Upór Józefa w podejmowaniu kolejnych prób dotarcia do istoty rzeczy ma w sobie coś z dziecięcej wytrwałości w odkrywaniu świata („żaden Meksyk nie jest ostateczny[...], za każdym Meksykiem otwiera się nowy Meksyk, jeszcze jaskrawszy” (OP 177)). Nie jest to wcale naiwna nadzieja. Pozytywna strona tej filozofii tkwi – jakby z ducha performatyki – w samym działaniu. To samo można powiedzieć o Jakubie, z tym że u niego dziecięca wrażliwość przyjmuje formę pasji eksperymentatora, zapalonego demurga, prestidigitatora:

Widzimy go droczącego się w wiecznej gonitwie, z głębokim niepokojem w sercu o wieczną tajemnicę, bezustannie atakującego i molestującego za pomocą najryzykowniejszych eksperymentów istotę rzeczy (*Exposé o książce Brunona Schulza „Sklepy cynamonowe”*, SK 124).

Jest w tej postawie coś donkichotowskiego. Zawziętość w przegranej z góry walce z wiatrakami. Już romantycy widzieli tragizm postaci szalonego rycerza z La Manchy. Dla Norwida Don Kichot był „symbolem człowieka rozdartego między autentycznością własnej wyobraźni a iluzorycznością rzeczywistości”<sup>283</sup>. U Schulza chyba podobnie:

---

<sup>281</sup> Michał Paweł Markowski, op. cit., s. 106.

<sup>282</sup> Izabella Madej, *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady*, Wrocław 2002, s. 142-143.

<sup>283</sup> Sławomir Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 72.

„Chcieliśmy jak Don Kichot wpuścić w nasze życie koryto wszystkich historyj i romanśów, otworzyć jego granice dla wszystkich intryg, zawikłań i perypetyj” (*Republika marzeń*, OP 346).

Daleko stąd do pesymizmu dekadentów. Jeśli Schulz proklamuje nihilizm to „nihilizm radosny”, tak jak interpretował go Vattimo. Zgodny z „filozofią poranka” Nietzschego: „to, co najbliższe, co wokół nas i co w nas, zaczyna stopniowo okazywać barwę, piękność, zagadkowość i bogactwo znaczeń”<sup>284</sup>. Podobnie radziła w *Szczelinach istnienia* Jolanta Brach-Czaina. Aby odkryć „nieskończony potencjał sensu”<sup>285</sup> warto wsłuchać się w „egzystencjalny konkret”. Obserwować „drobiny istnienia”<sup>286</sup>. U Schulza może to być kawa mielona przez Adele, „wegetatywne i telluryczne ingrediencje obiadu o zapachu dzikim i polnym” (*Sierpień*, SC 27), czworobok porannego słońca, w którym wygrzewał się Nemrod.

## Projekt Teatr

Teatr jako miejsce autentyczne. Przestrzeń transgresji, „zbiorowego samopoznania”<sup>287</sup>. Czy Schulz mógłby w ogóle tak pomyśleć?

Dotychczas była mowa o tym, że teatr jest u Schulza symbolem anty-autentyczności. Kartezjański dualizm prawdy i pozoru ulega w jego narracji rozpadowi, a to co z niego pozostaje, to właśnie ostentacyjna sztuczność teatru, która realizuje się w metaforze świata „pozoru i pustego gestu” (SC 95).

Tym bardziej dziwi projekt teatru, który pojawia się w *Republice marzeń*. Z tym opowiadaniem jest pewien kłopot. Opublikowane w 1936 roku na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” nie zostało włączone do tomu *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937); w formie książkowej ukazało się dopiero w latach sześćdziesiątych<sup>288</sup>. W schulzologii funkcjonuje jako jedno z „opowiadań rozproszonych”. Data pierwodruku sugerowałaby, żeby myśleć o nim w kategorii późnej twórczości Schulza (trzy lata po publikacji *Sklepów cynamonowych*, piętnaście (!) po *Unduli*), choć Jerzy Jarzębski swego czasu uważał, że

---

<sup>284</sup> Friedrich Nietzsche, *Aurora*, [w:] *Opere complete*, red. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1964, t. IV, s. 44, za: Gianni Vattimo, *Nihilizm i postmodernizm w filozofii*, [w:] idem, op. cit., s. 158.

<sup>285</sup> Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2024, s. 26.

<sup>286</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>287</sup> Ludwik Flaszen, *Teatr Laboratorium 13 Rzędów*, [w:] idem, *Teatr skazany na magię*, przedm., wyb. i oprac. Henryk Chłystowski, Kraków-Wrocław 1983, s. 351.

<sup>288</sup> Stanisław Rosiek, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/19-lipca-1936>, dostęp: 9 listopada 2024.

nie sposób mówić o sukcesywności w dziełach Schulza, „który po dacie debiutu żył jeszcze tylko dziewięć lat, pisał zaś stosunkowo niewiele, raczej oblekając w artystyczną formę swe dawniejsze pomysły. Dlatego twórczość jego jest niezwykle jednolita, jak gdyby z jednej bryły wyciosana” (OP V). Słowa Jarzębskiego, które w 1989 roku i jeszcze wiele lat później uchodziły za bezsporne, straciły na aktualności po odkryciu Łesi Chomycz, która w jednym z numerów czasopisma borysławskich urzędników naftowych odnalazła nieznane opowiadanie Schulza, publikowane w 1922 roku pod pseudonimem „Marceli Weron”<sup>289</sup>.

*Republika marzeń* o tyle różni się od innych opowiadań Schulza, że w całości stanowi idealistyczny manifest w obronie „przedziwnej sprawy poezji”. W tym opowiadaniu nie znajduję ironii. Na ogół Schulz balansuje między prawdą a pozorem, realnością a mistyfikacją, pięknem i abiektem, wzruszeniem i groteską. Tu tego nie ma.

Jest za to coś z powieści przygodowej („W tych dniach dalekich powzięliśmy po raz pierwszy z kolegami ową myśl niemożliwą i absurdalną, ażeby powędrować jeszcze dalej, poza zdrojowisko, w kraj już niczyj i boży [OP 345]), coś z baśni („Marzyliśmy o tym, by okolica była zagrożona nieokreślonym niebezpieczeństwem, przesiana tajemniczą grozą. [...] Więc okolice przebiegały stada wilków, bandy rozbójników wałęsały się po lasach” [346]), coś z dziewiętnastowiecznej powieści zbójckiej („Planowaliśmy zabezpieczenia i fortyfikacje, przygotowywali się do oblężenia pełni rozkosznych dreszczyków i przyjemnej trwogi”).

Główną ideą wykładaną przez narratora, przodownika grupy chłopców, jest proklamacja republiki młodych: „miało to być życie pod znakiem poezji i przygody, nieustannych olśnień i zadziwień” (OP 345). Wizualizacją tego konceptu jest rodzaj ni to twierdzy, ni teatru. Spełnienie dziecięcego marzenia o bezpiecznym miejscu, do którego nieprzyjaznym duchom wstęp wzbroniony:

Miała to być forteca, blockhaus, ufortyfikowana placówka opanowująca okolicę – na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne. Cała natura miała być wprzęgnięta w jego orbitę. Jak u Szekspira, teatr ten wybiegał w naturę, niczym nie odgraniczony, wrastający w rzeczywistość, biorący w siebie impulsy i natchnienie z wszystkich żywiołów (346).

---

<sup>289</sup> We wstępie do 14. numeru „Schulz/Forum”, na którego łamach upubliczniono odkrycie *Unduli* („Świt. Organ urzędników naukowych w Borysławiu” 1922, nr 25-26), Rosiek głosił: „będziemy musieli zrewidować niejedną opinię na temat początków pisarza, który według obowiązujących dotąd ustaleń debiutował dekadę później” (*Cień Unduli*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 3).

Siedziba młodych buntowników miała być nie tylko kryjówką, w której można by się schronić przed zbójcami. Podkreśla się twórczy, kreacyjny charakter tej przestrzeni:

Tu miał być punkt węzłowy wszystkich procesów przebiegających wielkie ciało natury, tu miały wchodzić i wychodzić wszystkie wątki i fabuły, jakie majaczyły się w jej wielkiej i mglistej duszy (346).

Tu powstaje poezja. Tu są może te „wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek”, o których była mowa w *Wiosnie* (171). Twierdza jest teatrem, który wyrasta z natury i wrasta w nią, jak u Szekspira<sup>290</sup> – żywi się jej witalnymi siłami, czerpie z niej. I dosłownie „wybiega w nią”, bo przecież urządzono ją w samym środku leśnej puszczy, „gdzie gubiły się rubieże państw, a róża wiatrów wirowała błędnie pod niebem wysokim i spiętrzonym” (345).

Wyobrażona twierdza-teatr to coś w rodzaju małego świata, mikrokosmosu. Podobno w gronie bliskich przyjaciół z Drohobycza, Schulz miał tworzyć wizje falansterów, utopijnych zamkniętych przestrzeni. Jak zapamiętała Józefina Szelińska: „snuł marzenia o falansterach (bez kobiet!), o czym mi nieraz mówił. Coś w rodzaju zaludnionych domków”<sup>291</sup>.

W myśleniu o twierdzy ujawnia się troska o dom, tęsknota za domem, który może być wszędzie (ponieważ dom jest przestrzenią w ruchu, jak wykładał Tadeusz Sławek w *Oikologii*<sup>292</sup>). Schulz napisze w opowiadaniu *Jesień*: „Dom człowieka staje się, jak stajenka betlejemska, jądrem, dookoła którego zagęszczają przestwór wszystkie demony, wszystkie duchy górnych i dolnych sfer” (OP 338).

---

<sup>290</sup> Nazwisko Szekspira pojawia się także w notatce Schulza znalezionej w egzemplarzu drugiego tomu *Filozofii sztuki* Hippolyte’a Taine’a, gdzie zostaje zestawione z Sofoklesem (SK 172). Mirosław Wójcik w jednym z komentarzy do tej notatki zamieszczonej w *Szkicach krytycznych* napisał: „notatka «Sofokles-Szekspir» dotyczy przeciwstawionej przez Taine’a prostoty uczuć tragedii greckich skomplikowanym charakterem dramatów Shakespeare’a” (196).

W szkicu *Egga van Haardt*, mowa o tym, że artystka przypomina „młodziutkiego efeba. Jak ślicznie chodzi subtelny chłopięcy elf z jakiejś sztuki szekspirowskiej” (150) – inna sprawa, że autorstwo tego tekstu zostało przez Schulza ujawnione jako, po części, fałszerstwo ze strony van Haardt („Artykuł ten jest do połowy przez nią sfabrykowany” [KL 181]).

<sup>291</sup> List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 3 kwietnia 1977 roku, *Archiwum Schulzowskie*, tom 3: *Korespondencja Józefiny Szelińskiej i Jerzego Ficowskiego*, s. 123.

<sup>292</sup> Tadeusz Sławek, *Puste i domowe*, [w:] idem, Aleksandra Kunce, Zbigniew Kadłubek, *Oikologia*, Katowice 2013, s. 158.



W *Regionach wielkich herezji* Jerzy Ficowski przypomniał, że Schulz miał w zwyczaju kreślić symbol domu: „prostokąt ze stożkiem dachu i wyrostkiem komina – jak na prymitywnym dziecięcym rysunku. Rysował go palcem na ścianie, w powietrzu, na stole, ołówkiem na skrawku papieru”<sup>293</sup>. „Cała jego twórczość literacka jest próbą szkicowania takiego «domku»”<sup>294</sup>, spointuje później Jarzębski.

W zderzeniu z brutalnością wojny, dziecięcy mit nabiera jeszcze innych znaczeń. Twierdza naprawdę staje się *locus amoenus*, schronem, w którym można się oszańcować i przeczekać. Twierdza – choćby wyobrażona – przynosi ocalenie.

Emil Górski zapamiętał, że w czasie hitlerowskiej okupacji Schulz tworzył projekcje takiego schronu dla siebie i przyjaciół:

Była nim Twierdza – wspaniały wytwór jego fantazji... Mielśmy wszyscy się tam schronić: Schulz ze swoimi przyjaciółmi; społeczność Twierdzy mieli stanowić przede wszystkim artyści; życie tam miało być szczęśliwe, harmonijne i piękne. Lubił snuć przed nami – gdy tylko było to możliwe – długie opowieści o tej Twierdzy cudownej, opisywał ją dokładnie, opracowywał system obrony, omawiał organizację życia społecznego, ustalał nawet rozkład dnia, godziny zajęć i zabaw; o niczym nie zapominał, nawet o tym, w jakie wiktuały mają być zaopatrzone magazyny i spiżarnie, wymieniał różne gatunki win. Na skrawkach papieru, jakie miał pod ręką, rysował nam plany tej Twierdzy w najrozmaitszych wariantach, zmieniał je i udoskonalał, szukał najlepszych rozwiązań<sup>295</sup>.

Schulzowska twierdza miała swój prototyp. Jak przyjęło się sądzić, było nim sanatorium „Zaświecie” w Korostowie<sup>296</sup>. Wybrane przez Schulza fotografie uzdrowiska zostały nawet włączone jako ilustracje do czasopiśmienniczego wydania *Republiki marzeń*<sup>297</sup>.

W jednym z listów do Romany Halpern Schulz polecał jej pobyt w Zaświeciu, o którym pisał:

Parę mil od Drohobycza jest b. piękne sanatorium dla ozdrowieńców, gdzie pewien fantasta urządził *asylum* dla ludzi „chorych na duszy”. Tak było w jego intencji. Realizacja zmieniła to nieco, ale jest piękne zbcze górskie w zupełnej samotności pokryte parkiem kilkudziesięciu tysięcy róż i łanami gwoździków. Jest hotel urządzony z mieszaniną huculszczyny i empiru czy biedermeieru, bardzo ładny holl, sala jadalna, coś jak leśniczówka i jak dworek polski (KL 169).

---

<sup>293</sup> Jerzy Ficowski, *Twierdza*, [w:] op. cit., s. 214.

<sup>294</sup> Jerzy Jarzębski, *Schulzowski paradygmat*, [w:] idem, *Schulzowskie miejsca...*, s. 9.

<sup>295</sup> Emil Górski, op. cit., s. 69.

<sup>296</sup> Zob. przypis 12, OP 348.

<sup>297</sup> Zob. Stanisław Rosiek, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/19-lipca-1936>, dostęp: 10 listopada 2024.



Schulz nie był odosobniony w swoich zachwytach nad tym miejscem. W *Przeglądzie letnisk ziemi Skolskiej z 1935 roku*, publikowanym na łamach „Gazety Stryjskiej” pisano:

W bok od Skolego za Świętosławiem na skrawku gromady Korostów, niedaleko gościńca państwowego Skole-Klimiec znajduje się letnisko należące do PP. Jerzego i Runy Reitmanów. Letnisko to nazywane przez właścicieli „Zaświeciem” jest najpiękniejszym letniskiem nie tylko Ziemi Skolskiej, ale w ogóle może w Polsce<sup>298</sup>.

W istocie twierdza z opowiadania Schulza została wzniesiona. Marzenie dziecięce, którego dawno wyrzekli się sami prowadzycy, zrealizował kto inny: „oto po latach znalazł się ktoś, kto je podchwycił, wziął na serio, ktoś naiwny i wierny w duszy; kto je przyjął dosłownie, za dobrą monetę”. Tym kimś był Błękitnooki: „Widziałem go, mówiłem z nim. Miał oczy nieprawdopodobnie błękitne, nie stworzone do patrzenia, tylko do bezdenne go zniebieszczenia się w marzeniu”. I dalej: „Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reżyserem. Reżyserem krajobrazów i sceneryj kosmicznych”(349). Najpewniej pierwowzorem tej postaci był Jerzy Reitman, poeta, działacz żydowski, założyciel uzdrowiska w Korostowie, którego Schulz miał okazję poznać osobiście.

Twierdza – w opowiadaniu i we wspomnieniu Górskiego – miała być przede wszystkim przybytkiem artystów, co odsyła do tradycji zamkniętych grup artystycznych, komun twórczych, działających w odcięciu od zgiełku świata. Podobne marzenie miał André Breton, gdy imaginował sobie, że ma pod Paryżem zamek na własność<sup>299</sup>. W *Manifestie surrealistycznym* wyliczał nawet, z imienia i nazwiska, swoich znakomitych gości: Philippe Soupault, Paul Eluard, Roger Vitrac, Antonin Artaud, Francis Picabia, Marcel Duchamp<sup>300</sup>.

Ludzie będą mi tłumaczyli, że to poetycka mrzonka: rozejdą się, powtarzając, że mieszkam na ulicy Fontaine, ale nikt z tej fontanny wody nie upije. Pal ich sześć! Ale czy naprawdę są pewni, że ten zamek, w którym pełnię wobec nich honory domu, jest iluzją? A może jednak istnieje! Moi goście potrafią najlepiej na to odpowiedzieć: ich widzimi się oświetla im drogę do zamku. I doprawdy, k i e d y j e s t e ś m y t u t a j , żyjemy wedle naszej fantazji<sup>301</sup>.

---

<sup>298</sup> *Przegląd letnisk ziemi Skolskiej*, „Gazeta Stryjska”, R. III, 38 (82), s. 1.

<sup>299</sup> Na podobieństwo twierdzy Schulz z zamkiem Bretona zwrócił uwagę Henryk Dubowik w swojej książce *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej* (Bydgoszcz-Poznań 1971, s. 131).

<sup>300</sup> André Breton, *Manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybr. i przeł. Adam Ważyk, Warszawa 1976, s. 69-70.

<sup>301</sup> *Ibidem*, s. 70.

Życ dla sztuki – odciąć się od świata i jego spraw to marzenie wielu. Także Schulza, który nieraz żalił się w listach do przyjaciół, że gdyby tylko ktoś zdjął z niego obowiązki nauczyciela, mógłby wreszcie znaleźć czas i siły na pisanie. W liście do Romany Halpern tłumaczył: „Chciałbym próżnować, nic nie robić, wałęsać się – mieć trochę radości z krajobrazu, z nieboskłonu otwartego przedwiecznymi chmurami w zaświaty” (KL 141). Tymczasem zewsząd „słyszysz się tylko groźby i napomknienia. Obowiązek urasta do jakichś apokaliptycznych rozmiarów”.

A jednak bywają w świecie miejsca, w których rzeczywiście można „oszańcować się” i oddać „sprawom poezji”. Atelier dziewiętnastowiecznych pejzażystów w posiadłości Constanta Dutilleuxa w Arras. Szwajcarska Monte Verità skupiająca awangardowych malarzy, muzyków, performerów i tancerzy. Położona w górach uczelnia artystyczna Black Mountain College w Karolinie Północnej. The Bread and Puppet Theatre Petera Schumanna w samym środku amerykańskiej farmy.

W Polsce taką, częściowo zamkniętą, przestrzeń teatralną stworzył Włodzimierz Staniewski, założyciel Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice albo Piotr Tomaszuk z Teatrem Wierszalin, działającym początkowo jako Towarzystwo Wierszalin w Supraślu na Podlasiu, którego siedzibą stał się dawny dom kolonijny dla dzieci i młodzieży z lat dwudziestych ubiegłego wieku. W międzywojniu takim miejscem był może Teatr Reduta Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, zdaje się, pierwszy polski teatr laboratoryjny.

Od dawna zresztą teatr upodobał sobie komuny twórcze, przestrzenie-utopie, zamknięte wspólnoty (*communitas*). W Niemczech początku dwudziestego wieku były to kolonie artystyczne, osiedla wspólnotowe, miasta-ogrody, zakładane na fali ruchu *Lebensreform*, który wyrastał ze sprzeciwu wobec postępującej industrializacji<sup>302</sup>.

W Rosji lat dwudziestych „nieodłącznym elementem życia teatralnego”<sup>303</sup> były studia, nazywane sektami, zakonami, klasztorami, z uwagi na tajemniczy, mnisi tryb życia i pracy aktorów<sup>304</sup>. Formę studiów teatralnych rozświetliły nastawione na eksperyment „teatry poszukujące” Konstantina Stanisławskiego, Leopolda Sulerżyckiego czy

---

<sup>302</sup> Zob. Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii: Monte Verita, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012.

<sup>303</sup> Katarzyna Osińska, *Teatr rosyjski wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, Gdańsk 2009.

<sup>304</sup> Eadem, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Gdańsk 2003, s. 8.

Eugeniusza Wachtangowa. Przy czym „istota pracy studyjnej zawierała się w samym procesie, w próbach, w poszukiwaniach aktorskiej organiczności”. W Rosji popaździernikowej masowo powstawały, mniej lub bardziej znane, często efemeryczne, przestrzenie laboratoryjne, które symbolizowały utopie idealnych społeczeństw; realizowały romantyczny „mit natury czystej, autentycznej”<sup>305</sup>.

Tradycja rosyjskich studiów, warsztatów, pracowni (*mastierskaja*)<sup>306</sup>, którą bardzo ciekawie opisuje w swoich książkach Katarzyna Osińska, może być kontekstem do czytania projektu twierdzy z *Republiki marzeń* Schulza: miała to być na wpół-twierdza, na wpół-teatr, na wpół-laboratorium wizyjne.

Teatr-laboratorium oczywiście wprost odsyła do nazwiska Jerzego Grotowskiego, który w pewnym sensie kontynuował dzieło wielkich rosyjskich poprzedników. Jego koncepcja gry aktorskiej była jednak całkowicie nowatorska w stosunku do biomechaniki Meyerholda<sup>307</sup> czy systemu Stanisławskiego. Choć Grotowski znał te tradycje; powtarzał, że na Stanisławskim się wychował<sup>308</sup>. W jego ujęciu określone metody pracy z własnym ciałem i psychiką, miały prowadzić do transgresji: „Aktor dopełnia publicznie aktu prowokacji wobec innych poprzez prowokację wobec siebie samego”<sup>309</sup>, wyjaśniał w *Aktorze ogołoconym*.

Grotowski pojmował teatr jako autentyczne przeżycie (tu i teraz), nastawione na proces przemiany aktora, która dokonywała się w pogłębionej intymnej atmosferze. Publiczna prezentacja spektaklu nie była celem, była wypadkową, skutkiem ubocznym. Grotowski przeformułował także pozycję widza, z obserwatora na świadka i uczestnika, by później, w czasach Instytutu Laboratorium, zajmującego się poszukiwaniami parateatralnymi, w ogóle zrezygnować z publiczności (tzw. słynne „wyjście z teatru”<sup>310</sup>).

Dlaczego przywołuję tu Grotowskiego? Czy Grotowski miałby inspirować się Schulzem? Schulz antycypować jego idee? Zbigniew Osiński, monografista i wydawca

---

<sup>305</sup> Ibidem, s. 117.

<sup>306</sup> Eadem, *Teatr rosyjski...*, s. 25.

<sup>307</sup> Por. Ludwik Flaszen, *Teatr Laboratorium 13 rzędów*, [w:] idem, *Teatr skazany na magię*, przedm., wyb. oprac. Henryk Chłystowski, Kraków 1983, s. 353.

<sup>308</sup> Zbigniew Osiński, „Laboratorium” Jerzego Grotowskiego, [w:] idem, *Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009, s. 14.

<sup>309</sup> Jerzy Grotowski, *Aktor ogołocony*, [w:] idem, op. cit., s. 255.

<sup>310</sup> Zob. Tadeusz Burzyński, *Wyjście z teatru*, [w:] *Mój Grotowski*, wybór i oprac. Janusz Degler, Grzegorz Ziółkowski, posł. Janusz Degler, Wrocław 2006, s. 45.

pism Grotowskiego, w liście do Stanisława Rośka informował, że w tekstach Grotowskiego ani razu nie pada nazwisko Schulza: „Bruno Schulz nigdy nie pojawił się w zainteresowaniach artystycznych Grotowskiego i jego Teatru Laboratorium. Nie potrafię Ci ani sobie samemu tego wyjaśnić. Nie wiem, jakie są tego przyczyny?”<sup>311</sup>.

Tymczasem podobieństwa są. Osiński chyba tego nie wyklucza. Przed laty Jan Kott w tekście *Świat jako księga i komentarz* przypomniał, że Ludwik Flaszen, najbliższy współpracownik Grotowskiego, współtwórca Teatru Laboratorium, ze „zdań *Księgi* wprowadził własną – niezmiernie ciekawą – interpretację tożsamości świata z dziełem sztuki, gdzie niejako połączył marzenia Schulza z doktryną teatralną Jerzego Grotowskiego”<sup>312</sup>.

Flaszen w dedykowanym Grotowskiemu tekście, złożonym z kilkadziesiąt mniejszych fragmentów, próbuje przyjrzeć się mitowi *Księgi* i temu, w jaki sposób mit ten funkcjonuje we współczesnym świecie<sup>313</sup>. Całość zapowiada cytat z opowiadania Schulza: „Egzegeci *Księgi* twierdzą, że wszystkie książki należą do Autentyku” (*Księga*, OP 125). Dalej Schulz pisze o tym tak: „Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wlotu wraca do swego starego źródła. Znaczący to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie”. Flaszen podobnie: „Książka jest to *Księga* po upadku, *Księga* zdegradowana. Każda książka, nawet najbardziej kaleka, zawiera w sobie niejasne poczucie swej genealogii. To tak, jak w potworku z wielką głową hydrocefala i błoniastymi kończynami tkwi ukryty obraz człowieka, *imago homini*. Czy to nie pocieszające?”. „Bo – tym razem Schulz – zwykłe książki są jak meteory. Każda z nich ma jedną chwilę, moment taki, kiedy z krzykiem wlatuje jak feniks, płonąca wszystkimi stronicami. Dla tej jednej chwili, dla tego jednego momentu kochamy je potem, choć już wówczas są tylko popiołem”.

Zadziwiająco, jak te teksty współgzystują. Ale *Księga* Flaszena jest jego księgą. Znać w tym tekście jego analityczny, ironiczny styl: „Czy dzisiaj tylko książka jest możliwa? Jeżeli tak, należałoby zadać pytanie, czy rzecz warta jest zachodu”. Albo:

---

<sup>311</sup> List Zbigniewa Osińskiego do Stanisława Rośka...

<sup>312</sup> Jan Błoński, *Świat jako księga i komentarz*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 8-10 czerwca 1992*, Kraków 1994, pod red. Jerzego Jarzębskiego, s. 69.

<sup>313</sup> Ludwik Flaszen, *Księga*, [w:] idem, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp Eugenio Barba, Wrocław 2014, s. 114-116.

„Zaczynasz Księgę, a co powstało, kończysz jako książkę. Wtedy nadzieja u początku drogi. A na końcu pociecha, że jednak stałeś się autorem”.

Mocne tezy Flaszena, dziś, po latach, wciąż mają w sobie energię. Trudno się powstrzymać, by nie przytoczyć kilku z nich: „Księga jest doświadczanym, które nieustannie pożera już doświadczone, by wchłonawszy je, stawać się wciąż nowymi narodzinami”; „To równie ja Księgę, jak Księga mnie powołuje do istnienia. To autorstwo jest wzajemne”; „Księga rodzi się z ciała. To jest pulsowanie, jego tchnienie żywotne, jego – by się tak wyrazić – sekretny taniec sprawia, że cała reszta jest niesiona”.

Ale Flaszten spłaca jednocześnie dług Schulzowi, bez którego nie sposób mówić przecież o Księdze. Cytat z jego opowiadania to nie tylko motto, to obietnica. Postulat i zadanie. Także dla czytelników.

Flaszten powraca do Schulza. Parafrazuje Schulza, pisze Schulzem. Na przykład wtedy, gdy mówi: „Księga – prawdopodobnie – jest tylko jedna. Reszta to wersje. Wersje są nostalgią pierwowzoru, jego szukaniem”. Albo: „Księga wyłania się wtedy, gdy każdy wiek twojego życia ma swoją porę dzieciństwa”.

Pomysły Schulza i Flaszena uzupełniają się, dialogują ze sobą. Czasem się prekomarzają. Na przykład Flaszten napisze, że Księgi „nie wyrzuca się do kubła z odpadkami”. A pamiętamy, jaki los spotkał Schulzowską Księgę: „przecież ona leży tu zawsze i co dzień wydieramy z niej kartki na mięso do jatek i na śniadanie dla ojca” (119), powie Adela, która po raz kolejny okaże się nieznaną rzeczą profanką. Dlatego Księga jest Józefowi niedostępna. Pozostają mu „jej ostatnie stronice, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci”. Ale i to wystarczy, bo, jak chce wierzyć Flaszten: „Księgę otworzyć można na dowolnej stronie. Na każdej stronie jest ona cała”.

Ale jak Księga – Flaszena, Schulza – ma się do Grotowskiego? Jak rozumieć tę dedykację, którą Flaszten złożył z całą pewnością nie tylko z życzliwości czy sentymentu do przyjaciela i bliskiego współpracownika? Księga była w centrum zainteresowań Grotowskiego, choć nie zajmował go teatr literacki. Tekst był mu pretekstem – nie tylko do zabawy, parodii, ale przede wszystkim do własnych poszukiwań. Myślenie kategorią „świat jako Księga” czy też „teatr jako Księga” było mu bliskie. Zaś idea Księgi, Autentyku, który okazuje się niczym więcej jak podartym szpargałem, odpadkiem, strzępem, żalną resztką, powraca w błuźnierczych interpretacjach Grotowskiego wielkich ksiąg (*Siakuntali* Kalidasy, *Akropolis* Wyspiańskiego, *Księcia Niezłomnego* Calderona, *Kordiana* Słowackiego, *Dziadów* Mickiewicza, Biblii).

Ale Schulza i Grotowskiego łączyło chyba więcej. Nie tylko mit Księgi. Także „filozofowanie w kontekście błazenady”<sup>314</sup>, kabaretowy stosunek do rytuału, który kształtował estetykę wczesnych realizacji opolskiego Teatru 13 Rzędów i później, w zmienionej, skondensowanej formie powrócił w Teatrze Laboratorium. W tekście programowym *Teatr – Laboratorium 13 Rzędów* Flaszen tłumaczył: „nie jest to ceremoniał autentyczny, uroczysty. Raczej prowokacyjnej zabawy w magię”<sup>315</sup>. U Schulza podobnie – jeśli ceremoniał to ceremoniał dostojnego ptasiego rodu, jeśli obrzęd to „zgiełkliwy obrzęd zakupów jesiennych” (SC 102), jeśli rytuał – to wśród ruchów uświęconych odwiecznym karakoniem rytuałem” (102).

Transgresja poprzez lekkość, powie w innym miejscu Flaszen o działalności Teatru 13 Rzędów. Ale mógłby równie dobrze mówić o Schulzu, z jego parodystycznym podejściem do rytuału, realizującym się w ciągłej demistyfikacji świata, przy jednoczesnej fascynacji mitem.

Podobnie niektóre tezy Grotowskiego, wyłożone w tekście *Farsa-Misterium*, mogłyby służyć za opis rzeczywistości opowiadań Schulza, którą organizuje zasada panmaskarady:

Bawimy się, to znaczy, że szukamy różnorodności, tego, co niespodziane, odwrotne, co jest „draką”. Forma pulsuje, rozszczepia się, następuje rozbicie konwencji obiegowych, rodzą się nieoczekiwane zbliżenia i podobieństwa. Groteska = powaga, parodia = tragizm, intelektualna konstrukcja = żywiołowość (*buffo*), ceremoniał = akrobacja. Dialektyka formy, a tym samym dialektyka procesu psychicznego, przeświadczeń, sposobów postrzegania.

W tej opacznej ruchliwości, ruchliwości niesytuacyjnej, ale poprzez płynność samych konwencji teatralnych, istotny byłby czynnik zabawy, zaskoczenia, przekory; słowem – jakiejś szczególnej, ponad-gatunkowej *f a r s o w o ś c i*, jakiejś *n a d-f a r s y*<sup>316</sup>.

Ale czy nie zbyt pochopnie próbuję łączyć Schulza z Grotowskim? A może to tylko, by posłużyć się formułą Tadeusza Burzyńskiego, „mój Grotowski”<sup>317</sup> – mój, czyli czytany przez Schulza. Czy to znaczy, że nieprawdziwy?

---

<sup>314</sup> Jerzy Grotowski, *Między teatrem a podstawą wobec rzeczywistości*, maszynopis pracy magisterskiej, 1960, za: Dariusz Kosiński, *Grotowski: przewodnik*, Wrocław 1999, s. 65.

<sup>315</sup> Ludwik Flaszen, [w:] idem, *Teatr skazany na magię*, s. 58.

<sup>316</sup> Jerzy Grotowski, *Farsa-Misterium (tezy)*, [w:] idem, op. cit., s. 194.

<sup>317</sup> Tadeusz Burzyński, *Mój Grotowski*, [w:] idem, op. cit., s. 13.



Tymczasem gdy w *Republice marzeń* pojawia się twierdza, zwana teatrem i laboratorium, wracam do Grotowskiego. Przypominam sobie jego słowa, gdy zastanawiał się *Czym dla mnie jest Teatr Laboratorium?*

Na początku był teatrem. Potem był laboratorium. A teraz jest to miejsce, gdzie mam nadzieję być wierny sobie. I nie jest istotne, aby nazywano to Laboratorium, nie jest istotne, czy w ogóle będzie się to nazywało teatrem. Konieczne jest takie miejsce. Gdyby teatr nie istniał, znalazłby się jakiś inny pretekst<sup>318</sup>.

Przypominam sobie jeden z jego wczesnych tekstów, pisanych w ramach organizacji młodzieżowej u schyłku epoki stalinowskiej. Dziwne, jak podobny jest w tonie do narracji bohatera *Republiki marzeń* Schulza. A może właśnie świadczy to o uniwersalności ideałów młodych duchów:

W swoich sercach niesiemy wizję, konkret marzenia o swojej sztuce. Te konkrety muszą się zetknąć, zetrzeć, skryształizować i dojrzeć. Gdzie?

W gronie kolegów „współmarzycieli” wspominaliśmy często obrazobureczość Zielonego Balonika, marzyliśmy o nowym, wielkim ośrodku twórczego fermentu<sup>319</sup>.

Teatr był dla Grotowskiego „aktem transgresji”, która miała (wtórnie) objąć widzów, ale przede wszystkim (pierwotnie) aktora. Być może aktor-człowiek Grotowskiego miał być jak uciekinier z *Republiki marzeń*, który odnalazł schronienie w twierdzy: „Wszedł w nową, odświętną, lśniąca prawidłowość, stracił z siebie, jak skorupę, własne ciało, zrzucił maskę grymasu przyrosłą do twarzy, przepoczwarzył się i wyzwolił” (OP 348-349).

### **Na szczycie sztucznych spięrzeń i rusztowań**

Nie ma chyba odpowiedzi na pytanie o autentyczność teatru u Schulza. Cała siła jego myślenia o teatrze – i w ogóle o świecie – zawiera się w zmienności, paradoksalności, wieloznaczności zjawisk. W eseju *Mityzacja rzeczywistości* Schulz pisał: „Proces usensowiania świata jest ściśle związany ze słowem” (SK 50). I dalej: „Filozofia jest właściwie filologią” (51). Poezja to „krótkie spięcia sensu” (49), w których odsłania się „raptowna regeneracja pierwotnych mitów”. Słowa w ich pierwotnej postaci nie są niczym innym jak „majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła”. Schulz przeczuwa jak gdyby

---

<sup>318</sup> Jerzy Grotowski, *Czym dla mnie jest Teatr Laboratorium?*, [w:] idem, op. cit., s. 500.

<sup>319</sup> Idem, „Czerwony Balonik”, [w:] op. cit., s. 24.

to, co stanie się podstawą sztuki ponowoczesnej<sup>320</sup>: artyści w swoich narcystycznych dążeniach zapominają, że w istocie powielają jedynie to, co już w świecie istnieje:

Siłą motoryczną wiedzy ludzkiej jest przeświadczenie, że znajdzie ona na końcu swych badań ostateczny sens świata. Szuka go ona na szczycie swych sztucznych spiętrzeń i rusztowań. Ale elementy, których używa do budowy, już raz były użyte, już pochodzą z zapomnianych i rozbitych „historyj” (SK 50).

---

<sup>320</sup> Co potwierdza rozpoznanie Dariusza Czaj, który przekonująco dowodził, że „szkic Schulza o micie jest tekstem dalekiego zasięgu, co oznacza, że intuicje w nim zawarte mocno wykraczają poza swój czas” (Dariusz Czaja, *Mito-logika Schulza. Rekonesans*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 1-2, s. 100).

## Cyrk i ludzkie osobliwości

„Wyjdź z tej zatęchłej oranżerii do spraw i ludzi, dla których świat jest areną, a nie teatrykiem marionetek”<sup>321</sup>, miał radzić Schulzowi A. Brun, który na łamach „Chwili” atakował go za brak zaangażowania w sprawy społeczne. Tymczasem Schulz właśnie w namiocie podrzędnych cyrkowców chciał dopatrzeć się prawdy:

Gdzież ma schronić się wyklęta, gdzie szukać azylum, jeśli nie tam, gdzie jej nikt nie szuka – w tych jarmarcznych kalendarzach i komeniuszach, w tych żebraczych i dziadowskich kantyczkach, które w prostej linii wywodzą się z markownika?” (*Wiosna*, OP 200).

Być może „podarty szpargał” (*Księga*, OP 118), w którym Józef rozpoznaje Księgę, „jej ostatnie stronice, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci!” [119]), był jednym z tych popularnych w dziewiętnastym wieku kalendarzy jarmarcznych, w których, poza datami świąt i terminami siewów, można było znaleźć horoskopy, wróżby, reklamy medykamentów, porady zdrowotne, wierszowane anegdoty.

Niby wychwytał te fascynacje Schulza, choć ośmieszał i wykpiwał, Napierski: „Stary to i jary błąd: branie rekwizytorni za skład przedmiotów magicznych, służących jakoby «czystej poezji»”<sup>322</sup>. Ale gdy szydził: „Nie przestaje się tutaj forsownie p o d r a b i a ć c u d o w n o ś c i, co jest znamieniem naiwniactwa, idącego w parze z żyłką mistyfikatorstwa; kostiumuje się byle co, przebiera jakikolwiek przedmiot, wmawiając mu «głębsze znaczenie, które koniecznie jakoby należy przywrócić»”<sup>323</sup>, nie brał pod uwagę, że w świecie Schulza nic nie jest definiowalne ani ostateczne. W końcu napisze: „Nawprawdę jest w tym bezwiedna ironia”. I tutaj się mylił, bo przecież ironia u Schulza wcale nie jest bezwiedna.

Podobnie u Josepha Rotha. W jednym z esejów Roth próbuje przyjrzeć się marionetkom i widzi tylko „sztywne ludziki z kartonu i płótna”<sup>324</sup>, Widzi ich „żałosne tępe odrętwienie”. Dlatego gdy później napisze: „Prawda istnieje tylko w teatrze marionetek”<sup>325</sup>, trudno wziąć jego słowa na poważnie. Daleko stąd do zachwytów Heinricha von

---

<sup>321</sup> A. Brun, *Bruno Schulz – i co dalej?*, „Chwila” 1935, nr 5921 (14 września), s. 9, przedruk w: SWW 210.

<sup>322</sup> Stefan Napierski, *Dwugłos o Schulzu...*, SWW 467.

<sup>323</sup> *Ibidem*, s. 465.

<sup>324</sup> Joseph Roth, *op. cit.*, s. 299.

<sup>325</sup> *Ibidem*, s. 300.

Kleista, który przedstawił bardzo konkretne argumenty przemawiające za tym, że marionetka w tańcu jest stokroć doskonalsza od aktora i należy jej się za to najwyższy podziw<sup>326</sup>.

Zgorzkniały narrator opowieści Rotha wybiera się do teatru z dziewczynką o imieniu Lili. Jak mniema: „Dla niej lalka z drewna, drutu i gałganków to aktor, dorosły, prawdziwy człowiek”<sup>327</sup>. Dziwna złośliwość podpowiada mu, żeby po wszystkim pokazać swojej towarzyszce „martwe” nieruchome lalki. „Zburzę okrutnie iluzje”<sup>328</sup>, knuje.

Ale Lili nie była przygnębiona. Nie była też rozczarowana. Dotykała każdej figurki, przekonywała się o jej martwocie i śmiała się.

Lili śmiała się! Jakże okrutne potrafią być małe dziewczynki!

Narrator Rotha nie wierzy w prawdę marionetek. Zresztą nawet mała Lili pozostaje niewzruszona na widok lalek, które „leżały na kupce, jedne na drugich”<sup>329</sup>. Esej Rotha z 1919 roku zapowiada już być może zmierzch teatrów jarmarcznych, których magia któregoś dnia minęła bezpowrotnie.

### **Wzniosłość i kpina**

„Zastanawia mnie, gdzie się podziała ta masa poezji, która gromadziła się kiedyś pod budami cyrkowymi”<sup>330</sup>, pisał Andrzej Kijowski w latach sześćdziesiątych. Ale teatr wędrowny już dużo wcześniej stracił status miejsca, które miało otwierać „wrota do krainy baśniowych iluzji”<sup>331</sup>. Paweł Stangret zauważył, że awangardowa rehabilitacja cyrku brała się z kryzysu, który dotknął przedsiębiorstwa cyrkowe w międzywojniu, co zachęcało artystów do prowokacji<sup>332</sup>. W poetyckich obrazach cyrku Tadeusza Peipera czy Anatola Sterna wysokie miesza się z niskim, wzniosłość z ironią, fascynacja z kpina, śmiech

---

<sup>326</sup> Heinrich von Kleist, *O teatrze marionetek*, przeł. Y. Rz., [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer. Katowice 1902-1975*, wybr. i oprac. Andrzej Przywara i Adam Szymczyk, Gdańsk 1998, s. 88-90.

<sup>327</sup> Joseph Roth, op. cit., s. 298.

<sup>328</sup> Ibidem, s. 300.

<sup>329</sup> Ibidem.

<sup>330</sup> Andrzej Kijowski, *Remanent w przybytku cudów*, „Teatr” 1963, nr 23, s. 11.

<sup>331</sup> Witold Filler, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963, s. 48-49.

<sup>332</sup> Paweł Stangret, *Awangardowa rehabilitacja cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, pod redakcją Grzegorza Kondrasiuka, Lublin 2017, s. 136.

ze smutkiem. Podobnie będzie później u Zygmunta Haupta<sup>333</sup> czy Stanisława Grochowiaka<sup>334</sup>, gdzie groteskowe i tandetne sceny cyrkowe mają w sobie wyraźne piętno katastrofizmu.

Może taki właśnie jest cyrk. Być może ironia, niejednoznaczność, sprzeczność rozsadzają pojęcie cyrku od środka, intensyfikują się w nim samym, czemu z ciekawością przyglądają się artyści różnych epok. Gustave Flaubert pisał w liście do Luizy Colet: „Na dnie mej natury tkwi, cokolwiek by się mówiło, sztukmistrz. W dzieciństwie i wieku młodzieńczym miałem szalony pociąg do sceny. Byłbym może został wielkim aktorem, gdybym urodził się biedniejszy”<sup>335</sup>, bohater *Uśmiechu u stóp drabiny* Henry’ego Millera rozmyślał, jakim to klaunem jest i zawsze był<sup>336</sup>; w jednym z opowiadań Thomas Mann miał napisać: „Mój Boże, któż by pomyślał, że tak wielką klęską i nieszczęściem jest urodzić się «pajacem»”<sup>337</sup>. Charles Baudelaire pewnego razu uzmysłowił sobie „absolutną nędzę” pewnego starego linoskoka:

Nie śmiał się, nieszczęsny! Nie płakał, nie tańczył, nie gestykulował, nie krzyczał; nie śpiewał żadnej piosenki, ani wesołej, ani smutnej, nie błagał. Był niemy i nieruchomy. Wyrzekł się, abdykował<sup>338</sup>.

Schulz odnalazłby się chyba w tym gronie. Gdy w *Komecie* wspomina o końcu świata, który ma nastąpić w związku ze zbliżającym się w kierunku Ziemi bolidem, sięga po metaforę świata-cyrku:

[...] nie był to eschatologiczny, od dawna przez proroków przepowiedziany, tragiczny finał i akt ostatni komedii boskiej. Nie, był to raczej bicyklowo-cyrkowy, hopla-prestidigitatorski, wspaniale hokus-pokusowy i pouczająco eksperymentalny koniec świata (OP 364).

---

<sup>333</sup> Marek Wilczyński wskazał na podobieństwo obrazów cyrku u Schulza i Haupta w tekście *Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy*, „Schulz/Forum” 2015, nr 5, s. 10-11.

<sup>334</sup> Por. Anna R. Burzyńska, *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2012, s. 118.

<sup>335</sup> Gustave Flaubert, Fragment listu do Luizy Colet z 8 sierpnia 1846 roku, [w:] idem, *Listy*, wybr. i przeł. Wacław Rogowicz, Warszawa 1957, s. 39.

<sup>336</sup> Henry Miller, *Uśmiech u stóp drabiny*, przeł. Zygmunt Łanowski, Warszawa 1964, s. 42.

<sup>337</sup> Thomas Mann, *Pajac*, przeł. Leopold Staff, [w:] idem, *Wybór nowel i esejów*, oprac. Norbert Honsza, Wrocław 1975, s. 64.

<sup>338</sup> Charles Baudelaire, *Stary linoskok*, [w:] idem, *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1992, s. 32.

W projekty liter do Biblioteki Weingartena Schulz wkomponowuje sylwetki atletów, cyrkowców i cyrkówki, muzyków ulicznych, masek z *comedii dell'arte*. W jego szkicach, rysunkach, grafikach wracają figury smutnych pierrotów i cyrkowych błaznów. Zochał się również – w rękach prywatnych – mało znany rysunek Schulza przedstawiający karuzelę z konikami i manekinem. Bohater opowiadania *Samotność* obserwując zetlałą firankę w oknie, wyobraża sobie, że mógłby, niby artysta cyrkowy, gimnastykować się na karniszu:

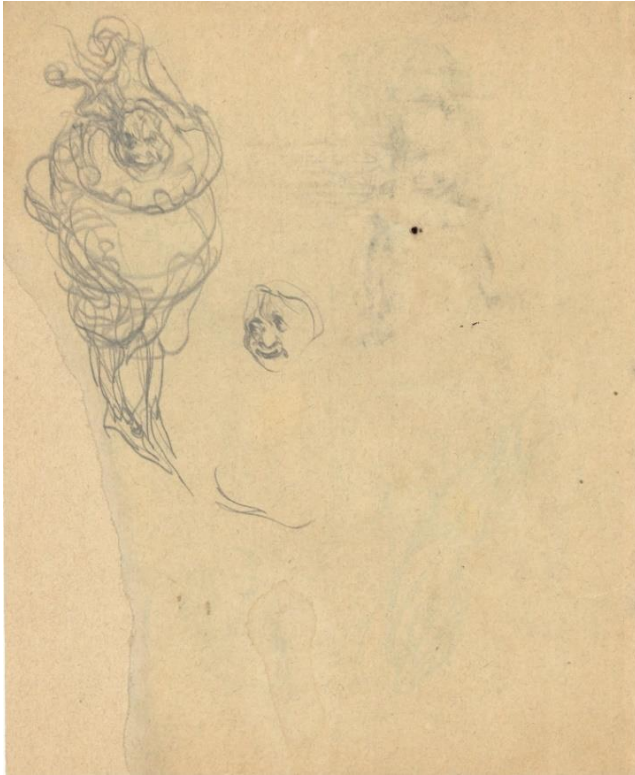
Jak lekko koziołkuje się na nim w jałowym, tylekroć już spożytym powietrzu. Od niechcenia niemal wykonuje się elastyczne *salto mortale* – chłodno, bez udziału wewnętrznego, czysto spektakularnie niejako. Gdy się tak stoi ekwilibrystycznie na tym reku, na końcach palców, dotykając głową sufitu, ma się uczucie, że w tej wysokości jest nieco cieplej, ma się ledwo wyczuwalne złudzenie łagodniejszej aury (OP 327).

W opowiadaniach Schulza można też znaleźć większe fragmenty poświęcone *stricte* sztuce cyrkowej i jej przedstawicielom. Na przykład w X rozdziale *Wiosny* pojawia się opis występu prestidigitatora:

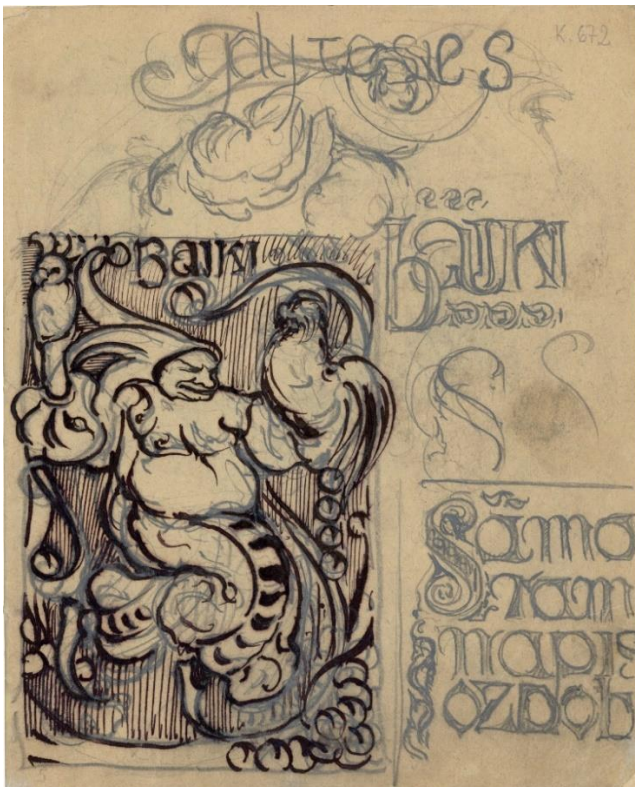
Widziałem raz prestidigitatora. Stał on na estradzie, szczupły, ze wszech stron widoczny, i demonstrował swój cylinder, ukazując wszystkim puste jego i białe dno. W ten sposób zabezpieczywszy swą sztukę ponad wszelką wątpliwość przed podejrzeniem oszukańczych manipulacji, zakreślił pałeczką w powietrzu splątany swój znak magiczny i natychmiast zaczął z przesadną precyzją i naocznością wywlekać laseczką z cylindra wstążki papierowe, kolorowe wstążki, łokciami, sążniami, na koniec kilometrami. Pokój napełniał się tą kolorową szeleszczącą masą, stawał się jasny od tego stokrotnego rozmnożenia, od spienionej i lekkiej bibułki, od świetlanego spiętrzenia, a on nie przestawał wywlekać tego nie kończącego się wątką, mimo przerażonych głosów, pełnych zachwyconego protestu, okrzyków ekstazy, spazmatycznych płaczów, aż w końcu stawało się jasne jak na dłoni, że go to nic nie kosztuje, że czerpie tę obfitość nie z własnych zasobów, że mu po prostu otworzyły się źródła nadziemskie, nie podług ludzkich miar i rachub (*Wiosna*, OP 158-159).

Trudno powiedzieć, co narrator ostatecznie myśli o pokazie iluzjonisty. Pewnie można by zobaczyć w nim „zapóźnionego romantyka”, który w namiocie cyrkowym przeżywa coś w rodzaju epifanii. W komentarzu do występu prestidigitatora można wyczuć taką sugestię:

Ktoś wówczas, predestynowany do recepcji głębszego sensu tej demonstracji, odchodził do domu zamyślony i olśniony wewnątrz, przeniknięty do głębi prawdą, która weń weszła: Bóg jest nieprzeliczony...



Szkicownik młodzieńczy, karta 11, 1907-1908, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie



Szkicownik młodzieńczy, karta 5, ołówek, piórko



**Karuzela z konikami i manekinem, przed 1933, ołówek, własność prywatna**



**Szkic postaci pierrotów, przed 1930, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie**





**Dwóch pierrotów i kobieta na tle miasta, około 1933, Muzeum Literatury w Warszawie**



**Infantka i jej karły** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Narodowe w Warszawie

Jednocześnie w kilku miejscach ujawnia się szczególna teatralność całego występu. Kolorowe wstążki wywlekane z cylindra magika, przerażone głosy widzów, protesty, ekstazy, spazmy, łzy – to zakrawa na kpinę z podrzędnego widowiska ku uciesze gawiedzi.

Trzeba może zapytać, dlaczego pokaz sztuk prestidigitatora w ogóle pojawia się w *Wiosnie* i jakie miejsce zajmuje w kontekście całej historii. Wówczas okaże się, być może, że to tylko metafora, *exemplum* wyvodu Józefa, który odnajdzie w sobie kogoś „predystynowanego do recepcji głębszego sensu”. Innym razem pozwoli sobie na porównanie „swojej osoby” z Aleksandrem Wielkim, będzie mówił o objawieniu i posłannictwie w związku z markownikiem Rudolfa. Wreszcie wprost powie: „Miałem wiele powodów do przyjęcia, że księga ta była dla mnie przeznaczona” (158). A o właścicielu klasera ze znaczkami pocztowymi: „Był on jak niechętny i leniwy sługa w pańszczyźnie obowiązku. Niekiedy zazdrość zalewała mu serce goryczą. Buntował się wewnętrznie przeciwko swej roli klucznika skarbu, który do niego nie należał”. W swojej paraleli Józef odwołuje się do kontekstów platońskich („Patrzył z zazdrością na refleks dalekich światów wędrujący cichą gamą kolorów po mojej twarzy”) i biblijnych: „W gruncie rzeczy był smutny, jak ten, który wiedział, że jego będzie ubywać, podczas gdy ja przybierać będę” (157).

Czasem można odnieść wrażenie, że Józef mówi szczerze, innym razem w jego słowach błyszczy „uśmiechnięta ironia”. Ale przecież nie trzeba tego rozstrzygać. Bohater Schulza zmienia się wraz z rozwojem opowieści, choć nie przechodzi typowego procesu dorastania. Raczej dojrzewania do dzieciństwa. Raz mówi do nas mały chłopiec, innym razem emeryt, który jednak odnajduje w sobie tamtego chłopca, którym kiedyś był. Schulz nazwie to „powrotnym dzieciństwem”, które traktował jako postulat. Spełnienie „genialnej epoki” (KL 121). Stąd te aporie, te paradoksy, o których tyle się mówi wśród schulzologów. Tekst Schulza mieni się, dialoguje ze sobą, inscenizuje się, skłóca czytelników, z których każdy chciałby widzieć w nim co innego i rzeczywiście tak się dzieje.

Ta tendencja w pewien szczególny sposób organizuje także *Wiosnę*. Dynamika tej opowieści, stylizowanej na powieść awanturniczą („To jest historia o porwanej i zamienionej księżniczce” [174]), powoduje ciągłe przemiany bohatera, który od gorliwego mistycyzmu („Któż weźmie mi za złe, że stałem wówczas olśniony, bezsilny ze wzruszenia, a z oczu przepelnionych blaskiem lały mi się łzy” [155]) i buntowniczego zapału przechodzi przez kolejne zwątpienia, aż do ostatecznej kapitulacji:

W zaślepieniu moim podjąłem się wykładu pisma, chciałem być tłumaczem woli boskiej, w fałszywym natchnieniu chwytałem przemykające przez markownik ślepe poszlaki i kontury (217).

Innym razem Józef będzie mówił o cyrku i jego artystach w sposób ironiczny. Na przykład, gdy wspomni Pana Bosco z Mediolanu, który pojawia się na ostatnich stronach Księgi: „Pan Bosco z Mediolanu, swego znaku mistrz czarnej magii [...] mówił długo i niewyraźnie, demonstrując coś na końcach palców, co nie czyniło rzeczy zrozumiałszą.” (Księga, OP 123). I dalej: „nie rozumiało się go, a co gorsza, nie pragnęło nic zrozumieć”. Żeby kompromitacji stało się zadość, Józef w dalszej części swojego wywodu zażartuje:

Tu zmuszeni jesteśmy stać się na chwilę całkiem ezoteryczni, jak pan Bosco z Mediolanu, i zniżyć nasz głos do wnikliwego szeptu. Musimy pointować nasze wywody wieloznacznymi uśmiechami i, jak szczyptę soli, rozcierać w koniuszkach palców delikatną materię imponderabiliów (128).

Prototypem „mistrza czarnej magii” był najpewniej – jak ustaliła Anna Czabanowska-Wróbel – Bartolomeo Bosco z Turynu, a nawet nie on sam, ale legenda, jaka wokół niego obrosła: „iluzjonista szybko stał się postacią legendarną, a nazwisko Bosco stało się w Europie synonimem magika (zwłaszcza w dziewiętnastowiecznym języku niemieckim)”<sup>339</sup>. Po jego śmierci w środowisku chętnie posługiwano się przydomkiem Bosco; w obiegu krążyły sygnowane jego nazwiskiem skrypty dla przyszłych adeptów sztuk magicznych.

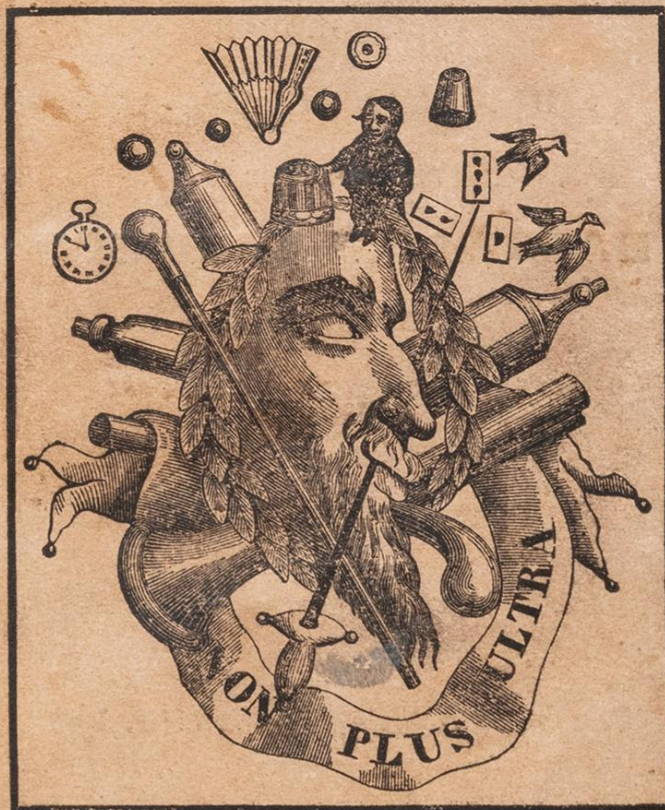
W opowiadaniach Schulza zapalonym czytelnikiem takich poradników byłby pewnie Jakub z jego smykałką do mesmeryzmu i eksperymentatorstwa, z jego pasją strychowego hodowcy egzotycznych ptaków. Pozostali obserwują go z pewnym wstydem („eksperymenty ojca zaczęły nabierać parodystycznego prestidigitatorstwa”; „przymykaliśmy oczy”). Ale także z podziwem: „byliśmy skłonni zapoznawać wartość jego suwerennej magii, która nas ratowała od letargu pustych dni i nocy” (*Manekiny*, SC 48). Bo przecież sam jeden „bronił ten mąż przedziwny straconej sprawy poezji”.

---

<sup>339</sup> Anna Czabanowska-Wróbel, *Księga Alfikcji*, [w:] *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, Kraków 2013, pod red. Pawła Próchniaka, s. 86. Jak pisze autorka artykułu, „Bartolomeo Bosco, ten realny pochodził z Turynu, a nie z Mediolanu, ale wśród książek przez niego sygnowanych było też dzieło wydane właśnie w Mediolanie i być może dlatego u Schulza pojawia się właśnie ta nazwa miasta” (88).

Zob. też Witold Filler, op. cit., s. 72.

**GABINETTO MAGICO**  
DEL CAVALIERE  
**BARTOLOMEO BOSCO**  
OSSIA  
IL COMPLESSO DELL'ARTE DI PRESTIGIO



Prezzo Austr. lir. 4 00 — Ital. lir. 3 50

Pierwsza strona okładki broszury Giovanniego Bartolomea Bosco *Gabinetto Magico*, Milan, 1853

## Kultura ciekawości

Urodzony w 1892 roku Schulz mógł jeszcze pamiętać prestidigitatorów, iluzjonistów i wędrownych kuglarzy, ściągających do galicyjskich miast z cyrkami małp i pcheł, foto-plastykonami, przenośnymi gabinetami osobliwości, i innymi jarmarcznymi cudami<sup>340</sup>. Zresztą kultura obwoźnych teatrów nie zniknęła od razu, miała przetrwać do drugiej wojny światowej<sup>341</sup>.

Były też cyrki stacjonarne. Niewykluczone, że Schulz odwiedził słynną siedzibę braci Staniewskich przy ulicy Ordynackiej w Warszawie. Lub we Lwowie, gdzie przedsiębiorstwo posiadało swoją letnią scenę; tam też prosperował cyrk Adama Kornackiego<sup>342</sup>. Nawet jeśli Schulz niespecjalnie chętnie bywał w cyrkach, musiał zetknąć się z wędrownymi cyrkowcami w przestrzeni miejskiej.

Na przykład w kwietniu 1913 roku, gdy do Drohobycza zjechało Panoptikum Heinricha Trabera. Jak wynika z ogłoszeń prasowych, panoptikum stacjonowało w mieście przez około dwa tygodnie<sup>343</sup>. Głównym punktem programu była „wielka wystawa higieniczna” *Człowiek*, z towarzyszącymi jej wykładami o skutkach braku higieny. Moralizatorski charakter przedsięwzięcia zapowiedziany został już w motcie *Przewodnika po Panoptikum i Muzeum Anatomicznym Heinricha Trabera*<sup>344</sup>: *Erkenne dich selbst* (niem. „Poznaj samego siebie”), znanym w starogreckiej tradycji jako maksyma wyryta nad wejściem delfickiej świątyni Apollina. Heinrich Traber we wstępie pisze o „moralnym celu muzeum” i o „ścieżce postępu naukowego”, którą on i jego współpracownicy deklarują podążać.

Mimo doniosłych haseł o moralności i dydaktycznych celach przybytku, zbiory Trabera mogłyby chyba być dobrym przykładem na to, że kultura ciekawości wcale nie

---

<sup>340</sup> Zob. Agnieszka Bińczycka, *Cyrk w Polsce na przełomie XIX i XX wieku i w okresie międzywojennym*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk...*, s. 120. Zob. też w tym samym tomie: Sylwia Siedlecka, *Wokół pojęcia cyrku*, s. 315.

<sup>341</sup> Tamże, s. 120.

<sup>342</sup> Miał też inne możliwości – sierpień 1938 roku spędził w Paryżu, nie mógł wprawdzie zobaczyć sławnego Cirque Olympique, którym zachwycali się romantycy, ale nic nie stało na przeszkodzie, by wybrać się na przykład do Cirque Medrano w dzielnicy Montmartre.

<sup>343</sup> „Tygodnik Drohobycki: organ niezawisły, polityczno-społeczny i literacki”, 19 kwietnia 1913, nr 16, s. 3; „Tygodnik Drohobycki: organ niezawisły, polityczno-społeczny i literacki”, 3 maja 1913, nr 18, s. 4.

<sup>344</sup> Bardzo dziękuję Janowi Zielińskiemu i Stefanowi Nagelowi, dzięki którym udało mi się nabyć egzemplarz przewodnika.

zniknęła, gdy w osiemnastym wieku miejsce dawnych Kunstkammern zaczęły zajmować uporządkowane i nastawione na cele dydaktyczne muzea<sup>345</sup>. Markowski w *Anatomii ciekawości* napisze, że po przełomie w historii kolekcjonerstwa kultura ciekawości przeniosła się do gazet, literatury i krytyki<sup>346</sup>. Tymczasem w pierwszych dekadach dwudziestego wieku wciąż jeszcze prosperowały stacjonarne i obwoźne gabinety osobliwości, przyciągające widzów właśnie ową aurą ciekawości.

Zaproponowany w tytule broszury Trabera podział na Panoptikum i Muzeum Anatomiczne, zapowiada widoczny rozłam ekspozycji na dwie strefy: rozrywkową i dydaktyczną. Być może, podobnie jak w osiemnastowiecznym muzeum Charlesa Willsona Peale'a w Filadelfii, o którym Anna Wiczorkiewicz wspomina w *Monstruarium*, wprowadzenie „ludzkich osobliwości” do muzeum miało jedynie uzupełnić obraz całości, zaś Traber, tak jak Peale „zdegustowany był faktem, że potoczny odbiór odwraca ten układ, a przypadki aberracji przyciągają tyle uwagi”<sup>347</sup>. Trzeba jednak pamiętać, że narracje impresariów cyrkowych często miały pseudonaukowy charakter, kryjący szarlatańskie zapędy i pobudki zarobkowe<sup>348</sup>.

Muzeum Trabera posiadało osobny dział poświęcony rasom (tj. Patagończyk, Samojeed, Buszmen), a także eksponaty rodem z namiotu cyrkowego, sycące oczy gapiów „odmiennością” i „monstrualnością”: Bracia syjamscy Tocci, Dziecko z dwiema głowami, Pożeracz mieczy. W dziewiętnastym wieku i w pierwszych dekadach wieku dwudziestego powszechnie zestawiano w muzeach „odmienności rasowe” i „anomalie”, co, jak pisze Jean-Jacques Courtine, dawało odbiorcom jasny przekaz: „dziki” = „anormalny”; „monstrualny”. Na przykład w paryskim muzeum „doktora” Spitznera, otwartym w 1856 roku na placu Château-d'Eau: „Działy «etnologiczny» i «teratologiczny» mieściły się naprzeciw siebie: woskowe popiersia Nubijczyka, Hotentotki, Kafra i Azteka

---

<sup>345</sup> Krzysztof Pomian, *Historia naturalna: od gabinetu do muzeum*, [w:] idem, op. cit., s. 446.

<sup>346</sup> Michał Paweł Markowski, *O ciekawości*, [w:] idem, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 14-15.

<sup>347</sup> Anna Wiczorkiewicz, *Osobny świat osobliwości*, [w:] eadem, *Monstruarium*, Gdańsk 2019, s. 263.

<sup>348</sup> Wątpliwości wzbudza na przykład recenzja ekspozycji zbiorów Trabera, które kilka lat wcześniej były pokazywane w Marburgu. Anonimowy recenzent zachwycił się kolekcją, która miała w jego przekonaniu reprezentować wyjątkowy postęp naukowy i edukacyjny. Niewykluczone, że nadmiernie pochlebna recenzja, niesygnowana żadnym nazwiskiem, zachowana w podobnym stylu co wstęp do katalogu Trabera, została napisana przez niego samego lub na płatne zamówienie. („Marburger Zeitung” czerwiec 1905, nr 74 (20), s. 4, [https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/nn\\_marburger74\\_1905?p=4](https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/nn_marburger74_1905?p=4), dostęp: 19 grudnia 2021).

stanowiły osobliwe sąsiedztwo z modelem braci Toccich, monstrialnym embrionem w słoiku, dzieckiem-ropuchą i hermafrodytą<sup>349</sup>.

### **Panoptikum „Kosmos” Heinricha Trabera**

Filip Herza w książce *Wyobraźnia inności i parady ludzkich „kuriozów” w Pradze w XIX i XX wieku* opisuje przeszłość zawodową Heinricha Trabera, który w latach 1898-1904 prowadził w Pradze Panoptikum „Kosmos”<sup>350</sup>. Jego Panoptikum wyróżniało się na tle innych przybytków rozrywkowych, takich jak Castanova Panoptikon, który odwiedził miasto w sezonie jesienno-zimowym 1902 roku czy panoptikum Anny Karlasovej z Žižkova<sup>351</sup>. Poza ekspozycją modeli anatomicznych i figur woskowych, panoptikum Trabera organizowało pokazy ludzkich osobliwości (tzw. *freak shows*). Były to gościnne występy – używając języka Trabera – „nieprawidłowości”, które, jak zapewniano, były na tę okazję specjalnie sprowadzane z odległych krajów („najmniejszy krasnal na świecie”, „pół-człowiek z Indii”, „dziewczyna z pomarańczową głową”). Wśród aktorów znalazła się też pewna „wytatuowana Amerykanka” o imieniu Irene, której figura woskowa w późniejszych latach pojawi się w panoptikum Trabera. Jeden z zachowanych plakatów zachęcał potencjalnych konsumentów historią Marie Jouzkovej – „cudownego dziecka z Selc”, które ma tylko cztery lata i waży aż 65 kilogramów („nienormalne, kolosalne, a jednocześnie miłe i piękne”<sup>352</sup>).

Początki praskiej działalności Trabera przypadły na lata, gdy pokazy ludzkich osobliwości były podstawą przemysłu rozrywkowego: „Pokazywanie monstrów, stanowiąc coś z pogranicza naiwnej antropologii, targu narządów i muzeum okropności, skutecznie napełniało kasę”<sup>353</sup>.

---

<sup>349</sup> Jean-Jacques Courtine, op. cit., s. 192.

<sup>350</sup> Filip Herza, *Imaginace jinakosti a přehledky lidských „kuriozit” Praze v 19. a 20. století*, Praga 2018 (rozdział *Panoptikum a anatomické muzeum Kosmos*), <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/97717>, dostęp: 19 grudnia 2021.

<sup>351</sup> Ibidem, s. 157.

<sup>352</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>353</sup> Jean-Jacques Courtine, op. cit, s. 190.



**KOSMOS,**  
největší anatomické | grösstes anatomisches  
**MUSEUM**

Ferdinandova třída č. 20 n. | Ferdinandsstrasse Nr. 20 n.  
Přes 1000 podívání hodných předmětů. | Uiber 1000 Ausstellungsobjecte.

<p style="text-align: center;">Nové! - Nové!</p> <p style="text-align: center;"><b>Zázrak Barnumův!</b> Nepravidelnosti, jež v cirku Barnumově vzbuzovaly velký obdiv.</p> <p style="text-align: center;"><b>Jagannatto, poločlověk</b></p> <p style="text-align: center;">z Indie.</p> <hr/> <p style="text-align: center;">Mimo to: <b>Marie Jouzkova,</b> české <b>zázračné dítě</b></p> <p style="text-align: center;">ze Selce, 4 roky staré, 65 kilo těžké. Abnormální, obrovské a přece milé a krásné.</p> <p style="text-align: center;"><b>Hála a Zeman,</b> drží lupiči z Letenské ulice.</p> <p style="text-align: center;"><b>Žádné zvýšené vstupné.</b> K vidění od 9 do 12 a od 2 do 8 hod. večer. <b>V pátek pouze pro dámy.</b> Vstupné 20 kr.</p>	<p style="text-align: center;">Neu! Neu!</p> <p style="text-align: center;"><b>Barnums Wunder!</b> Abnormitäten, welche in Bar- nums Circus grosses Aufsehen machten.</p> <p style="text-align: center;"><b>Jagannatto, ein Halbmensch</b></p> <p style="text-align: center;">aus Indien.</p> <hr/> <p style="text-align: center;">Ferner: <b>Maria Jouzek,</b> das böhmische <b>Wunderkind</b></p> <p style="text-align: center;">aus Selce, 4 Jahre alt, 65 Kilo schwer. Abnorm, colossal und doch lieblich und schön.</p> <p style="text-align: center;"><b>Hála u. Zeman,</b> die beiden Einbrecher aus der Belvederegasse.</p> <p style="text-align: center;"><b>Ohne Extra - Entrée</b> zu sehen von 9—12 Uhr und von 2—8 Uhr. <b>Freitags nur für Damen.</b> Entrée 20 kr.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------




Tiskem Antonína Rennu v Praze. — Druck von Anton Renn in Prag.

Plakat z 1901 roku promující Panoptikum „Kosmos” Heinricha Trabera. Předruk z knihy Filipa Herzy, *Imaginace jinakosti a přehlídky lidských „kuriozit” Praze v 19. a 20. století*, Praha 2018, s. 161

## ***Przewodnik po Panoptikum i Muzeum Anatomicznym Heinricha Trabera***

Heinrich Traber zapewne zmuszony dzielić los wędrownych panoptików po zamknięciu „Kosmosu”, wyruszył w objazd. Zrezygnował z pokazów „ludzkich osobliwości”, możliwe, że z powodu kosztów i trudności urzędowych, ale nie bez znaczenia musiały być też nastroje w przededniu Wielkiej Wojny<sup>354</sup>. Świat zapatrzony w postęp naukowy już nie tak chętnie oglądał jarmarczne cuda, choć gabinety osobliwości prosperowały z powodzeniem jeszcze w latach trzydziestych. Traber zgromadził kolekcję i ruszył w świat, firmując się hasłami o nauce i moralności, które miały mu pomóc przetrwać.

Treść zachowanego Przewodnika pozwala zrekonstruować spis eksponatów, prezentowanych pod szyldem Panoptikum Heinricha Trabera. Część katalogu dotyczącą anatomii i patologii ciała ludzkiego, w tym zbioru udostępnianego jedynie pełnoletnim mężczyznom (za dopłatą), z opisami zabiegów medycznych i operacji, poprzedza równie obszerny dział „Panoptikum”. W inwentarzu podkreśla się obecność figury „znanej na całym świecie demontowalnej” anatomicznej Wenus naturalnych rozmiarów. Prezentowano również cały szereg preparatów jaszczurek, ropuch, węży, salamander, skorpionów. Inny podzbiór zbierał artefakty związane z użyciem narzędzi tortur.

Najciekawsza i zarazem najmniej liczna grupa zbiorów składała się z figur woskowych. Panoptika chętnie inspirowały się *inventarium* znanych europejskich przybytków, niekiedy nawet wprost dublowały eksponaty. Pewne standardy wyznaczała tradycja Madame Tussaud, do której wielu modelarzy chętnie wracało. Równoległa lektura dwóch katalogów muzealnych może przynieść ciekawe rezultaty. W wiedeńskim *Przewodniku po Panoptikum dziedzictwa H. Präuschera*<sup>355</sup> pojawia się kilka figur, które można znaleźć

---

<sup>354</sup> W związku ze zmianą wrażliwości, która po pierwszej wojnie światowej doprowadziła do przeformułowania kategorii monstrialności w kategorii choroby i inwalidztwa, przed właścicielami panoptików pojawiły się utrudnienia formalne, tj. nakazy inspekcji medycznych i kontrole policyjne. Filip Herza trafił do materiałów zgromadzonych w archiwum Komendy Głównej Policji w Pradze, gdzie znalazł szereg wniosków o wydanie zezwolenia na prowadzenie działalności tego rodzaju w Pradze. Dzięki zachowanym nazwiskom w bazie danych praskiej policji dało mu się ustalić, że najpewniej inni członkowie rodziny Trabera także mogli być związani z przemysłem rozrywkowym (Ibidem, s. 158; Digitalizované pobytové přihlášky pražského policejního ředitelství (konskripce) 1850-1914: <http://digi.nacr.cz/prihlasky2/?session=bab956b16579b7165ed50bd60b05a02eac84fac683560d25656369dd6097e2c2&action=image&record=31>, dostęp: 20 grudnia 2021).

<sup>355</sup> *Führer durch's Panopticum von H. Präuscher's erben*, Wien 1939. Ze zbiorów prywatnych Stanisława Rośka.

również w przewodniku Trabera. Na przykład Wilhelm I, walka gladiatorów, goryl porwijący dziewczynę. Zastanawiająca jest zbieżność figury woskowej wytatuowanej Irene, ponieważ opis postaci z obydwu katalogów jest identyczny.

W przewodniku Trabera występuje też sporo eksponatów przedstawiających bohaterki i bohaterów legend i folkloru (Indora, indyjska zaklinaczka węży; Meluzyna, wróżka morska; Miss Senide, hiszpańska akrobatka; Odaliska, piękna harfistka). Pojawiają się artefakty nawiązujące do dzieł sztuki (*Koszmar albo Zły sen* – rzeźba na podstawie obrazu Johanna Heinricha Füssliego). Szanownym odbiorcom szczególnie poleca się eksponat „Panna i Lew” – jest to bowiem „jedyna taka rzeźbiarska grupa w Europie”, oparta na oryginalnym obrazie Gabriela Maxa, osobiście wykonana przez właściciela muzeum, który parał się również modelarstwem. W kolekcji Trabera znajdowały się również mechanicznie nakręcane ptaki, które po wrzuceniu monety poruszały się i śpiewały. Tego rodzaju jarmarczne sztuczki miały zachęcić gości panoptików do zostawienia dodatkowego grosza<sup>356</sup>. I tak na przykład w Panoptikum Trabera można było, za drobną opłatą, otrzymać list z wróżką od Esmeraldy lub też nakłonić Odaliskę do gry na harfie.

### **Panoptikum Trabera vs Panoptikum Schulza**

Jeśli Schulz wybrał się do Panoptikum Trabera, a wszystko wskazuje na to, że miał po temu sposobność (był wówczas studentem CK Szkoły Politechnicznej we Lwowie<sup>357</sup>), szczególnie musiał go zainteresować zbiór figur woskowych. Czyje podobizny mógł zobaczyć? Na przykład Wilhelma I, króla Prus, cesarza niemieckiego albo Zofii Charlotty Wittelsbach – Księżnej Alençon, o smutnej biografii (nieszczęśliwe małżeństwo, izolacja w szpitalu psychiatrycznym za romans, tragiczna śmierć w pożarze Bazar de la Charité w Paryżu) oraz kilka figur związanych z tzw. „sprawą Dreyfusa”: dwa eksponaty przedstawiające Kapitana Alfreda Dreyfusa, niesłusznie oskarżonego o szpiegostwo i zdradę Francji (jeden sprzed deportacji, drugi – po powrocie z Diabelskiej Wyspy,

---

<sup>356</sup> Stefan Nagel, *Puppen und Automaten*, [w:] idem, *Schaubuden: Geschichte und Erscheinungsformen*, Münster 2000-2020; publikacja aktualizowana, dostępna online: <http://www.schaubuden.de/>, dostęp: 19 grudnia 2021, s. 73.

<sup>357</sup> Zob. Katarzyna Warska, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/poczonek-marca-nie-pozniej-niz-7-marca-1913>, dostęp: 29 listopada 2021.



Na tej i następnych stronach: **Przewodnik po Panoptikum i Muzeum Anatomicznym Heinricha Tra-  
bera**



Heinrich Traber  
Besitzer des Museums.

— 4 —

Um nun dem Bedürfnisse Rechnung zu tragen, welches der gesteigerte Fortschritt der Wissenschaft in unserer Zeit beansprucht, war ich bemüht, ein Museum zu schaffen, welches in jeder Beziehung den Typus wissenschaftlicher und artistischer Vollkommenheit zur Schau trägt. Daher habe ich weder Mühe noch Kosten gescheut, um die vorzüglichsten Meisterwerke der ersten Künstler zu erwerben und sie dem geehrten Publikum vorzuführen. Mein schönster Lohn wird es sein, wenn ich mir schmeicheln darf, durch mein Museum auch zur moralischen Besserung und Veredlung des Menschen beigetragen zu haben, und die rühmliche Anerkennung, welche mir selbst vonseiten der Wissenschaft bisher gezollt wurde, gibt mir den Mut, auch ferner in diesem Streben dahin zu wirken, den bisherigen Entdeckungen die neuesten anzureihen und somit auf der Bahn des wissenschaftlichen Fortschritts rastlos weiter zu schreiten.

Heinrich Traber.

— 5 —

1. Abteilung.

**Panoptikum.**

Für Herren, Damen und Kinder.

— 11 —

**Plastische Originalfiguren und Gruppen.**

1. Indora, eine indische Schlangenbeschwörerin. Das Schlangenbeschwören oder Beszaubern war bei den Indiern eine der heiligsten Arbeiten und waren die Beschwörer meistens junge Mädchen oder die ältesten Männer ihres Stammes. Wie bekannt, zeichnen sich die Indier hauptsächlich dadurch aus, daß sie jedes wilde Tier ihrer Heimat teils durch Gewalt, teils durch List bezähmen. Um die Schlangen einzufangen und zu säumen, spüren sie die Lagerstätte des Nests auf, stellen unmittelbar in der Nähe mit Moos gefüllte Körbchen hin, worin dieselben sich dann zusammengerollt verfrachten und ihren Schlaf halten. Hat sich nun die obengenannte Person überzeugt, daß die Schlange im Sterben ist, kommt sie mit einem einer Sackpfeife ähnlichen Instrument unter fortwährendem Spielen bis zum Sterben. Von dem Geräusch des Instruments erwachend

Es fiel ihm ein, daß schön ich sei,  
Ich wurde getreut, es ist nun vorbei —  
Der Kranz im Haar, mein guter Gefell;  
Und nicht vor Tränen den Blick mehr hell.

Verstehest du mich ganz? schau's grünnig dazu,  
Ich bin ja geküßt, sei ruhig auch du;  
Dort seh' ich ihn kommen, dem folgen ich muß,  
So geh' ich dem Fremde, dir den letzten Kuß!

Und wie ihm die Lippen des Mädchens berührt,  
Da hat man den Zwinger erschüttern gespürt,  
Und wie er am Gitter den Jüngling erschaut  
Erfaßt Entsetzen die bangende Braut.

Er stellt an die Thür sich des Zwingers zur Nacht,  
Er schwinget den Schweiß; er brüllet mit Macht;  
Sie flehend, gebietend und drohend, begehrt  
Hinaus; er im Jorn den Ausgang wehrt.

Und draußen erhebt sich verworren Gefähr;  
Der Jüngling ruft: „Bringt Wasser herbei!  
Ich schieß ihn nieder, ich treiff ihn gut.“  
Aufbrüllt der Gereizte, schämend vor Mut.

Der Insell'ge wagt sich der Türe zu naß'n,  
Da fällt er verwandelt die Herrin an;  
Die schöne Gestalt, ein gräßlicher Raub,  
Liegt blutig, zerrissen, entsezt in den Staub.

Und wie er vergossen das teure Blut,  
Er legt sich zur Leiche mit finst'rem Mut;  
Er liegt so versunken in Trauer und Schmerz,  
Bis tödtlich die Kugel ihn treiff in das Herz.

11. Miß Senide, eine berühmte spanische Akrobatin. Meisterwerk der Mechanik. Dieselbe balanciert einen Degen tänzelnd auf der Stirn.

12. Geheimrat Professor Dr. Robert Koch. Robert Koch wurde 1843 zu Maastricht als Sohn eines höheren Bergbeamten geboren. In der Schule seiner Heimat vorgebildet, bezog er 1862 die Universität Göttingen. 1866 brachte er sein Studium zu Ende. Nach bestandener Staatsprüfung war Koch kurze Zeit Hilfsarzt am allgemeinen Krankenhaus in Danenburg. In Langenbogen im Hannoverschen begann er seine ärztliche Praxis, wurde später in die hiesige Vereinigung des Königs ernannt, von wo er 1872 als Physikus des kaiserlichen Krankenhauses nach dem Städtchen Wollstein kam. Durch seine epochemachenden bakteriologischen Forschungen über den Milzbrand auf ihn aufmerksam geworden, wurde er 1880 als ordentlicher Professor nach Berlin berufen. 1882 gab er seine Forschungen über den Tuberkelbazillus bekannt. 1888 wurde er von der deutschen Regierung als Führer einer sachkundigen Kommission

zur Erforschung der Cholera ausgesandt, er drang bis an den alten Herd der Cholera, nach Indien vor und entdeckte dafelbst als Erzeuger und Urfache der Krankheit den Komma-Bazillus. — Die gesamte Menschheit wird mit Dank auf diesen bescheidenen, einfachen Mann blicken, er gab ihr ein Mittel zur Bekämpfung einer verheerenden Seuche, der Schwindsucht (Tuberkulose), infolgedessen wird die Schwindsucht mit unter die heilbaren Krankheiten eingereiht werden können.



13. Odalisk, die schöne Harfenpielerin. Nach Einwurf des am Glaskasten bezeichneten Geldstückes wird diese Figur spielen.



14. Meerete, „Melusine“. Diese Figur, welche eines der populärsten Märchen der Menschheit ist, ist von dem berühmtesten Wachschmelzer der Gegenwart, Herrn Professor Hammer in München, modelliert.

griffen und in den Wald geschleppt. — Nach einiger Zeit kamen, durch die geschicktesten Negerinnen, welche die Sache von einiger Entfernung beobachteten, aufmerksam gemacht, mit Bogen und Pfeilen bewaffnete Eingeborene, der Richtung der herzerregenden Pfeifnote des Mädchens und dem Geräusch des Affen folgend, an die Stelle des Unglücks, wo der Gorilla nach Affenart das arme Mädchen liebte. — Sie beschossen ihn mit Pfeilen und Speisen. Der Gorilla ließ jedoch sein Opfer nicht los und verteidigte sich furchtbar gegen seine Angreifer, scharte Steine als Waffe benützend, so daß drei Männer unter den wuchtigen Schlägen mit dem einen seiner Arme schwer verwundet zu Boden fielen. Es gelang den Eingeborenen nicht, das mächtig sich wehrende Tier zu töten und das Mädchen zu befreien, bis endlich der entsezte Vater desselben herbeieilte und den Gorilla durch einen wohlgezielten Hinterschuss endlich niederstreckte. Aber leider war unterdessen seine unglückliche Tochter von dem kräftig haltenden Arm des Gorilla erdrückt.

Diese Gruppe stellt den Gorilla in dem Momente dar, als er gerade sein Opfer unter dem rechten Arm, sich mit der Linken gegen seine Angreifer verteidigt.



16. Alpbreden, oder ein schwerer Traum. Eine herrliche Mädchengestalt liegt auf ihrer Ruhebetto, um sich im Schlafe zu erquiden. Da naht die böse Trud, jenes sagenhafte Wesen, das nach dem Volksglauben das Alpbreden verursacht, und setzt sich auf die schmerzende Brust des Mädchens.

17. Esmeralda, die schöne wahrsehende Zigeunerin. Gegen Einwurf des am Glaskasten bezeichneten Geldstückes erhält der Spender einen Brief, enthaltend einen Blick in die Zukunft.



18. Der letzte Gladiatorenkampf. „Du sollst nicht töten!“ Der letzte Gladiatorenkampf behandelt einen historischen Vorgang aus der Zeit der ersten Christen.

Unter der Regierung des Kaisers Honorius, im Jahre 404, kam ein Mönch, namens Ambrosius oder Telesmachos, aus dem Orient nach Rom. Dem Strome des Volkes folgend, gelangte er in das Amphitheater des Kolosseums und wohnte dort dem Kampfe der Gladiatoren bei. Empört über das unmensliche und gottlose Schauspiel, führte er sich in die Arena hinab und wagte es, die kämpfenden zu trennen. Der Abbel erbittert darüber, daß sein Vergnügen gestört worden, verlangte mit wütendem Geschrei seinen Tod, den der mutige Einsiedler mit geduldigem Gottvertrauen erlitt. Die Christen aber erkannten dem Hingerichteten die Ehre eines Märtyrers zu und Kaiser Honorius verbot von dieser Zeit an die unmenslichen Blutspele für immer.

Ueber die Art, wie dergleichen Gladiatorenkämpfe vor sich gingen, mögen folgende Zeilen eine kurze Auskunft geben. Die muskulöse Gestalt mit dem Dreieck ist ein sogenannter „Keglkämpfer“. Der Keglämpfer kämpfte regelmäßig mit einem sogenannten „Verfolger“, der mit Helm, Schwert und Schild bewaffnet, die Aufgabe hatte, dem erlernten, der vor ihm stüchelte, im Laufen die tödtliche Wunde beizubringen. Der Keglämpfer inwischen bemüht sich, dem Verfolger ein Reh über den Kopf zu werfen und ihn zu Boden zu reißen. Lag der Verfolger im Sande, so bohrte ihn der Sieger den Dreieck in die Brust. Dies zu thun, steht der Fechter dieser Gruppe soeben im Begriff; das Publikum hat den gestürzten Verfolger nicht begnadigt, sondern durch Vorstreckung der gehaltenen Faust mit dem abwärts gerichteten Daumen die Abschlagung verlangt; da drängt sich der Mönch in die entseztliche Szene, ergreift den Arm, der die Todeswaffe bereits gezückt hat und raunte dem Sieger ein Wort der Mahnung ins Ohr,

dokąd go zesłano); figura pisarza Émile'a Zoli, który apelował do prezydenta Francji w obronie niesprawiedliwie skazanego Dreyfusa; figura Ferdinanda Walsina Esterházyego, majora armii francuskiej, szpiega niemieckiego, odpowiedzialnego za winy przypisane Dreyfusowi.

Nazwisko Dreyfusa – na co zwrócił już uwagę Jan Zieliński<sup>358</sup> – pojawia się u Schulza, w opowiadaniu *Wiosna*, gdzie mowa o tym, że do miasteczka właśnie zjechał „wielki teatr iluzji”. Ale Schulz wspomina też inne nazwisko, które widnieje w katalogu Trabera – Luigiego Luccheniego, zabójcy cesarzowej Sisi. Znamienne, że powraca ono również w wywodzie Jakuba (w błędnej formie *Lucchesini*), w którym wzmiankowana jest również Draga, „demoniczna i nieszczęśliwa królowa Serbii” i „genialny młodzieniec”, „którego zgubił nałóg onanii” (*Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, SC 61).

Przyjazd Trabera do Drohobycza w kwietniu 1913 roku przyjęło się traktować jako bezpośrednią inspirację Schulza<sup>359</sup>. Teatr iluzji z opowiadania Schulza, podobnie jak teatr Trabera, zjeżdża do miasteczka wiosną; rozbija swój namiot na placu św. Trójcy. W opowiadaniu pada szereg nazwisk (arcyksiążę Maksymilian, Giuseppe Garibaldi, Bismarck, Wiktor Emanuel I, Leon Gambetta, Giuseppe Mazzini), które mogłyby uzupełniać inwentarz Trabera. Przy czym w panoptikum Schulza poza figurami z wosku nie ma osobliwych okazów ani eksponatów anatomicznych<sup>360</sup>. W innym opowiadaniu Schulza preparat anatomiczny pojawia się jako rodzaj metafory:

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 (*Sklepy cynamonowe*, SC 80-81).

Nie można oczywiście upierać się, że Schulz pisał *Wiosnę* pod wpływem wizyty w panoptikum Trabera<sup>361</sup>. Nie wiemy, czy w ogóle odwiedził muzeum. Być może przeczytał o nim w prasie. Albo przeglądał katalog, przyniesiony przez kogoś z rodziny czy

---

<sup>358</sup> Jan Zieliński, *Nie tylko marionetki i manekiny – Schulz i Kleist*, „Wielogłos” 2013 nr 2(16), s. 44.

<sup>359</sup> Zob. Monika Szyszka, *Panoptikum*, [w:] Schulz. *Słownik mówiony*, pod red. Marcina Całbeckiego i Piotra Millatiego, Gdańsk 2019, s. 99-103.

<sup>360</sup> Warto może wspomnieć, że wśród chorób z katalogu Trabera, pojawia się *elephantiasis* – przypadłość słonecznika z opowiadania *Sierpień* Schulza.

<sup>361</sup> Jak sam wyjaśniał, główną inspiracją był dla niego „album z markami, promieniujący w centrum widzenia, migocący niesłychaną potęgą aluzji, atakujący ładunkiem dającej się domyślić treści” (SK 155). Zob. też: Jan Zieliński, *Markownik Rudolfa. (Do „Wiosny” Schulza komentarz filatelistyczny)*, „Twórczość” 1986, nr 1, s. 123–127.

sąsiadów. Kto wie, może znajomi opowiadali mu o wizycie w panoptikum i Schulz wiedział o wszystkim z drugiej ręki. Ostatecznie mógł w ogóle nie słyszeć o przyjeździe Trabera i wówczas to, co opisał w *Wiosnie*, byłoby po prostu literacką fantazją, inspirowaną zjawiskiem dobrze przecież znanym w tamtych czasach, gdy muzea figur woskowych były powszechną rozrywką. Możliwe zresztą, że Schulz bywał w innych popularnych europejskich panoptikach, tj. wiedeńskie Panoptikum Präuschera czy paryskie Muzeum Grévin<sup>362</sup>.

### **Gabinet figur woskowych**

„Czy można to uznać za przypadek, że w tych dniach właśnie zjechał wielki teatr iluzji, wspaniałe panoptikum i rozbiło swój obóz na placu Św. Trójcy?” (*Wiosna*, OP 193). Józef, przekonany o spisku, który zamierza zdemaskować, przyjazd wędrownego teatru odbiera jako pretekst, znak, który utwierdza go w słuszności planowanego przedsięwzięcia („Od dawna to przewidywałem”). I w jego roli posłannika, wybrańca, który ma zmienić bieg historii.

Józef z Rudolfem odwiedzają panoptikum pewnego deszczowego wieczoru. Przy wejściu do oświetlonego namiotu należy uiścić opłatę „przed wydekoltowaną, kolorową damą błyszczącą klejnotami i złotą plombą w zębach” (OP 193-194). Ma się wrażenie, jakby kasjerka sama miała stanąć na podium wśród „ludzkich osobliwości”; był to bowiem „żywy biust zesnurowany i umalowany, dołem zaś ginący niepojętym sposobem w cieniu aksamitnych zasłon”.

Na ekspozycję Józef wchodzi przez uchyloną kotarę. W tłumie widzów w przemoczonych płaszczach bez trudu rozpoznaje „tamtych”:

Stali w straszliwym milczeniu, ubrani w uroczyste tużurki, anglezy i żakiety z dobrego sukna, uszyte dla nich na miarę, bardzo bladzi, z wypiekami ich ostatnich chorób, na które umarli, i błyszczeli oczyma (194).

Forma ich egzystencji jest niejasna. Ucharakteryzowani, ukostiumowani, do złudzenia podobni, „nie byli to w samej rzeczy całkiem autentyczni Dreyfusi, Edisonowie i Luccheniowie, byli do pewnego stopnia symulantami” (194-195). Przypominają się słowa Jakuba z *Traktatu o manekinach*:

---

<sup>362</sup> Marc Sagnol, *Dzieciństwo, kicz i manekiny. Magiczne doświadczenia i przeżycia Waltera Benjamina i Brunona Schulza*, przeł. Ewa Pawlikowska, „Schulz/Forum” 2022, nr 19-20, s. 133.



Czy jest w tej pałubie naprawdę coś z królowej Dragi, jej sobowtór, najdalszy bodaj cień jej istoty? To podobieństwo, ten pozór, ta nazwa uspokaja nas i nie pozwala nam pytać, kim jest dla siebie ten twór nieszczęśliwy, ktoś, kto nigdy nie słyszał w swym głuchym życiu o królowej Dradze (SC 61).

Kim więc są woskowe figury, zawieszane między tym, co żywe a martwe? Już martwe? Umarłe? Przywrócone do życia? Granice są tutaj chwiejne – na przykład w *Wiosnie* mówi się, że uchodziły one za maniaków i zanim trafiły do panoptikum, przebywały jakiś czas w domu dla obłąkanych. „Może byli w samej rzeczy obłąkanymi, przyłapanymi *in flagranti* w chwili, gdy wstąpiła na nich ta olśniewająca *idée fixe*, w momencie, kiedy ich obłąd był przez chwilę prawdą i – wypreparowany umiejętnie – stał się trzonem ich nowej egzystencji” (195).

Są to niedoskonałe podobizny („niewłaściwie zmartwychwstałe”), które cierpią na nałóg reprezentacji. Prowadzą „oddzielone, reprezentatywne, zabalsamowane życie na piedestale, życie wystawione na pokaz i odświętnie puste”. Dawni mocarze i spekulanci w tym podrzędnym teatrze grają swe ostatnie role. Ich sztywne nogi w zbyt ciasnych lakierkach nie są zdolne do innych ruchów poza mechanicznymi podrygami w ściśle określonym rytmie.

Wymownym symbolem sztuczności staje się woskowa podobizna arcyksięcia Maksymiliana:

twarz jego poruszyła się, jakby obudzona, kąciki ust podniosły się w uśmiechu, oczy błysnęły i zaczęły toczyć się w swych orbitach, pierś błyszcząca od orderów wezbrała westchnieniem. Nie był to cud, był to zwykły trick mechaniczny. Nakręcony odpowiednio, odbywał arcyksiążę *cercle* według zasad mechanizmu kunsztownie i ceremonialnie, jak był przywykł za życia (196).

Józef nie może oprzeć się wrażeniu, że martwota figur z wosku jest po części upozorowana, że „grają oni role” pod ścisłym nadzorem wartowników. Pojęcie panoptikum odsyła zresztą wprost do kategorii panoptikonu, projektu doskonałego więzienia Jeremy’ego Benthama<sup>363</sup>. Woskowe figury są po prostu więźniami. Ale panoptikum jest też szpitalem, prawdziwą umieralnią: „Leżeli wszyscy w łóżkach bladzi śmiertelnie i bez oddechu”. Jest oddziałem psychiatrycznym, w którym warunki i jakość opieki pozostawiają wiele do życzenia. Jak przypomina Katarzyna Czczot, wraz z powstaniem ruchu antypsychiatrycznego w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, domy dla obłąkanych przestały być postrzegane jako „zakłady dobroczynności”<sup>364</sup>.

---

<sup>363</sup> Por. Monika Szyszka, op. cit., s. 102.

<sup>364</sup> Katarzyna Czczot, *Praktyki psychiatrii*, Warszawa 2018, s. 21-24.



**Gabinet figur woskowych II**, ok. 1938, tusz (z dedykacją: „Dziuni Schmerowej z serdecznymi życzeniami 3. V. 1938”), oryginał zaginiony

Na stronie 124:

**Musztra figur woskowych**, ok. 1936, druk w *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd. 1937, według rysunku tuszem

**Szturm figur woskowych na dom Bianki II**, ok. 1936, druk w *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd. 1937, według rysunku tuszem

Z całą siłą zdemaskowano szpitale psychiatryczne jako miejsca internowania jednostek uciążliwych, niewygodnych, aspołecznych, wykluczonych<sup>365</sup>.

Zdaje się, że pacjenci szpitala-panoptikum z opowiadania Schulza należą do tej klasy wyrzutków społecznych. O arcyksięciu Maksymilianie Józef powie: „Był bardzo zaniedbany, po prostu spustoszony wewnątrz przez dozorców” (214). Musiał „się maskować”, „bardzo bał się dozorców, którzy go zewsząd śledzili wystawionego na pokaz w tym szpitalu figur woskowych” (197).

Józef jest przekonany, że uśpieni w wosku stratedzy są po prostu zahipnotyzowani, sterroryzowani („Otwierali jedno oko. Bali się dozorców, udawali martwych i głuchych” [213]). Wybudzenie ich ze śpiączki staje się jego misją, punktem projektu rozwikłania zagadki rodowodu Bianki. Co noc Józef skrada się więc do panoptikum, gdzie odbywa „niezmiernie ważne posiedzenia”: „Dozorcy zmorzeni wódką, której im nie żałuję, śpią w swoich komórkach snem sprawiedliwych, gdy ja przy świetle kilku kopających świec konferuję w tym dostojnym gronie” (212).

Pod wpływem jego nauk, „ci świetni mężowie, kwiat ludzkości” (213) rzeczywiście wybudzają się z marazmu i gotowi są przyjąć „ostatnie słowo swojej roli”. Dlatego „obandażowani, złożeni z kawałków, przyciskając drewniane protezy, imitowane, fałszywe płuca i wątroby” na znak Józefa szturmują willę Bianki. „Byłem z nich dumny. Jaki wódz miał kiedyś pod swoimi rozkazami sztab tak świetny, generalicję złożoną z duchów tak płomiennych, gwardię – inwalidów wprawdzie tylko, lecz jakże genialnych!” (214), powie z zachwytem Józef. Jakby nie patrzeć, kieruje nim jednak pragmatyzm – wybudza figury z wosku nie tyle z litości dla ich losu, ile z braku armii: „Jak łatwo jest sfalszować w tym momencie to słowo, podsunąć im pierwszą lepszą ideę, gdy są tak bezkrytyczni i bezbronni! To ułatwia mi znakomicie zadanie” (213).

Ale Józef ma w sobie także empatię dla woskowych rekonwalescentów, na przykład gdy zauważa, że zamiast siedzieć w późną noc na niewygodnych krzesłach, „powinni już dawno leżeć w łóżkach, zażywszy łyżeczkę lekarstwa, zawinięci w swe chłodne prześcieradła, z zamkniętymi oczyma” (194). W łóżkach – albo raczej trumnach.

---

<sup>365</sup> Michel Foucault (*Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*) w dziewiętnastowiecznej praktyce otwierania kolejnych szpitali psychiatrycznych odnalazł „kontynuację tzw. szpitali ogólnych, czyli zakładów internowania doby klasycyzmu, w których podczas absolutystycznych rządów Ludwika XVI zaczyna się przetrzymywać nie tylko ludzi dotkniętych obłądkiem, ale również włóczęgów, żebraków, kaleki i starców” (Ibidem, s. 25).



Ранні Кароліні Оскарівні та п'яні

Винні/Куба

Bo uwadze Józefa nie może umknąć fakt, że wszyscy oni tęsknią „do śmiertelnego truchła” (197).

Tu znów wraca problem opozycji martwe-żywe. Ludzkie i post-ludzkie. Kto stoi na postumencie: nakręcana kukła o błyszczących oczach czy wielki arcyksiążę austriacki, cesarz Meksyku, stracony przez francuskich republikanów w miejscowości Queretaro (u Schulza: w Vera Cruz)? Mimo pozorów („Drgnął, zawahał się, przełknął ślinę, jakby chciał coś powiedzieć” [196]), arcyksiążę po uszy tkwi w swojej woskowej formie: „Pełen sztucznej wesołości i brawury grał swą błazeńsko-cesarską komedię, uśmiechnięty i świetny” (197). Gdy po wszystkim Józef publicznie dezerteruje, arcyksiążę, „ten uszminkowany przodek”, ku zgorszeniu swej braci, wykonuje zwyczajowe *cercle*, wedle ścisłych zasad mechanizmu.

Ale inni też pozostają niewzruszeni, gdy dowiadują się, że Panoptikum płonie („te potężne indywidualności, ten wybór ludzkości milczał i połyskiwał bezradnie oczyma” [219]). Podkładając baryłkę z prochem, Józef chciał ich wyzwolić. Czy słusznie? Życie ich było przecież pozorem, niejako na marginesie wiedli swój żywot woskowy. Gdyby zostali w panoptikum, ich woskowe ciała niechybnie by się stopiły. Jak w marzeniu Maxa Blechera, który chciał „asystować pożarowi panoptikum”<sup>366</sup>. Piotr Paziński napisze, że dla Blechera „pożar panoptikonu – jak ten, który w 1925 roku strawił londyński przybytek Madame Tussaud – oznacza przede wszystkim uwolnienie od tęsknot”<sup>367</sup>.

U Schulza jest podobnie, choć w jego wersji woskowe figury nie giną razem z panoptikum. Monika Szyszka w *Słowniku schulzowskim* interpretowała to tak: „żywa materia domaga się uwolnienia z krępujących ją form. Schulz odmawia konserwacji, a co za tym idzie – definitywnego zakończenia istnienia: postaci, materii, historii”<sup>368</sup>.

Figury woskowe były w końcu zniewolone i otopiały. Józef daje im wolność – tylko co z nią zrobić? Na to też ma pomysł. Ruszyć w świat, grając na katarynkach ku pokrzepieniu serc. Tak oto następuje degradacja wielkich mężów do wędrownych dziażdów z katarynkami ze Szwarzwaldu, których pełno na ulicach i podwórzach<sup>369</sup>.

---

<sup>366</sup> Piotr Paziński, *Panoptikon*, [w:] op. cit., s. 20.

<sup>367</sup> Ibidem.

<sup>368</sup> Monika Szyszka, op. cit., s. 103.

<sup>369</sup> W dobie popularności kultury wędrownych kataryniarzy, takim grajkiem mógł zostać każdy, kto przyswoił nietrudną obsługę katarynki; często byli to ludzie niezdolni do innej pracy, m. in. właśnie wojenni inwalidzi (Stanisław Prószyński, *Blaski i cienie dziejów katarynek na ziemiach polskich*, [w:] idem, *Świat mechanizmów grających*, Warszawa 1994, s. 221).

„I widziało się te katarynki, pięknie malowane, wędrujące na plecach niepokaźnych szarych staruszków”, powie Józef w innym opowiadaniu (*Księga*, OP 121).

### **Muzeum ludzkich osobliwości**

Ciała u Schulza są bardzo często odmienione i chore. Korpulentne, atletyczne ciało Edzia. Przedwcześnie dojrzała fizjonomia Dodo. Skretyniała dziewczyna Tłuja o „krótkich, dziecinnych nóżkach” (SC 31), która przypomina bożka pogańskiego. I jej matka, „głupia Maryśka”, „mała, żółta jak szafran”.

Z opowiadań Schulza można by wypisać pewne typy postaci i ułożyć je w rejestr podrzędnego muzeum osobliwości. Anna Csillag, „apostołka włochatości” (119); Emeryt, „weteran abecadła” (OP 318), „dziwny wybryk natury”, jak nazwie go dyrektor szkoły „z grymasem wstrętu” (321); starzy kataryniarze, „których twarze, wyjedzone przez życie, były jakby zasnute pajęczyną i całkiem niewyraźne, twarze o łzawiących, nieruchomych oczach, które z wolna wyciekały” (121); Magda Wang, specjalistka od łamania najsilniejszych męskich charakterów, autorka pamiętników, „w których złożyła rezultaty swych doświadczeń kolonialnych w dziedzinie tresury ludzi” (122). Egzotyczne ptaki, hodowane przez ojca „illegalnymi metodami”, które w *Nocy Wielkiego Sezonu* powrócą jako kalekie i ułomne „ptaki dwugłowe, ptaki wieloskrzydłe” (SC 118); ćwierkające kanarki harceńskie, szczygły i szpaki w klatkach i koszach; wreszcie: efekty „paniki macierzyńskiej, tego szału rodzenia” ciotki Agaty: „płody nieudane, efemeryczna generacja fantomów bez krwi i twarzy” (SC 34). Albo „mysi mężczyźni”<sup>370</sup>, karły „o wielkich głowach dzieci chorych na puchlinę” z *Xięgi bałwochwalczej*, jak nazwał ich Jan Kott w *Szekspirze współczesnym*.

Na jednej z plansz *Xięgi bałwochwalczej* Schulz uwiecznił nawet scenę występu trupy cyrkowej. Mowa o pracy zwanej *Cyrkiem* lub też *Mademoiselle Circe i jej trupa*. Akcja rozgrywa się w przestrzeni miejskiej, w obecności widzów, których głowy wychylają się zza wysokiej sceny. Na podium stoi kobieta w lekkiej halce i czarnych pończochach, z pejcem w dłoni. Obok niej dwóch zapaśników podnosi ciężary, u jej stóp czołga się półmężczyzna, półtygrys. Postać cyrkówki odsyła do Magdy Wang, która miała za sobą doświadczenia kolonialne w zakresie tresury ludzi.

---

<sup>370</sup> Jan Kott, *Tytania i głowa osła*, [w:] idem, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965, s. 280.



**Mademoiselle Circe i jej trupa (Cyrk)** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie

Najpewniej pierwowzorem tej postaci była główna bohaterka filmu *Przepaść* (1910, reż. Urban Gad) o nieszczęśliwej miłości młodej dziewczyny do artysty cyrkowego<sup>371</sup>.

Ostatnie stronicy Księgi, które Józef łąpczywie kartkuje, przesuując wzrokiem po literach tekstu, pełne są fantazyjnych anonsów i sensacyjnych reklam. W jednej z nich pojawia się *in extenso* tekst autentycznej reklamy pomady kosmetycznej na porost włosów z końca dziewiętnastego wieku: „Ja, Anna Csillag, urodzona w Karłowicach na Morawach, miałam słaby porost włosów” (118), a także cudownego balsamu „na wszystkie choroby i ułomności” Elsa-fluid z łabędziem, popularnych w czasach młodości Schulza. Jedna ze stronic Księgi „pełna była świadectw uwierzytelnionych, wzruszających relacji osób, na których cud się dokonał” (120).

Tymczasem im dalej, tym „staczał się ten skrypta żalony w coraz głębszy upadek. Teraz zszedł na bezdroża wątpliwej jakiejś mantyki. W długim płaszczu, z uśmiechem na wpół pochłoniętym przez czarną brodę, któż to prezentował się do usług publiczności? Pan Bosco z Mediolanu” (123).

W tych fragmentach można odnaleźć echa jarmarcznego dyskursu szukającego taniej sensacji. Głośne krzykliwe reklamy należały do głównych chwytów promocji popularnych pokazów osobliwości, których normy wyznaczał Phineas Taylor Barnum z jego nowojorskim American Museum. Sławny impresario sukces biznesowy zawdzięczał koncepcji połączenia tradycji gabinetów osobliwości (*Kunstkammern*) i pokazów dziwolągów (*freak shows*)<sup>372</sup>.

Schulz musiał słyszeć o P. T. Barnumie, którego nazwisko pojawia się w opowiadaniu *Wiosna*:

Skąd wzięli się w tej strefie Murzyni, skąd przywędrowały te hordy Negrów w pasiastych bawełnianych piżamach? Czy wielki Barnum rozbił w pobliżu swój obóz, ciągnąc z niezliczonym trenem ludzi, zwierząt i demonów, czy w pobliżu stanęły gdzieś jego pociągi natłoczone nieskończonym gwarem aniołów, bestyj i akrobatów? Nigdy w świecie. Barnum był daleko (*Księga*, OP 203).

Dochodzi tu do głosu kultura ciekawości, która w szczególny sposób znamionowała dziewiętnastowieczną mentalność. Schulz pokazuje te fascynacje, którym jednak nie opiera się także jego bohater. Można powiedzieć, że tak jak Jakuba: „Fascynowały go formy graniczne, wątpliwe i problematyczne” (*Traktat o manekinach. Dokończenie*, SC 64).

---

<sup>371</sup> Główną rolę Magdy Vang grała Asta Nielsen, której nazwisko wzmiankowane jest zresztą w *Nocy lipcowej* Schulza (Katarzyna Kaszorek, *Magda Wang*, [w:] *Schulz. Słownik mówiony...*, s. 60).

<sup>372</sup> Zob. Jean-Jacques Courtine, op. cit., s. 197.



Choć jego ton niepozbawiony jest ironii, na przykład wtedy, gdy pisze o „mężach brodatych w pas i wąsatych”, których uszczęśliwiła Anna Csillag:

Któż nie zna tej starej gwardii, tych Cymbrów wędrownych, głębokich brunetów o potężnych na pozór ciałach, zrobionych z tkanki bez tężyzny i soków? Cała ich siła, cała moc weszła w uwłosienie. Antropologowie głowią się od dawna nad tą osobliwą rasą [...].

Lubię ich, tych na przemian Kasprów i Baltazarów, ich głęboką powagę, ich funebryczną dekoratywność, te wspaniałe okazy męskie z pięknymi oczami o tłustym połysku palonej kawy, lubię ten szlachetny brak żywotności w ciałach wybujałych i gąbczastych, morbidezzę wygasających rodów (126).

Ale już inny w opowieści Józefa będzie język opisu miejscowych kalek. Daleki od sensacyjno-fantastycznych narracji z ostatnich stron Księgi. Lokalni odmieńcy nie są nadzwyczajni. Choć i n n i, nie są o b c y. Tradycja zna zgoła inne historie – małomiasteczkowe „monstra” bywały zwykle piętnowane w lokalnych społecznościach. Taka okrutna i nieetyczna perspektywa miała zresztą przez wiele lat oparcie naukowe. Szesnastowieczny francuski lekarz królewski „narodziny monstrum” tłumaczył na przykład chwałą lub karą bożą<sup>373</sup>. U Schulza podobne były dzieje Anny Csillag, która miała być dotknięta słabym porostem włosów właśnie „z dopustu bożego” (118). Przy czym, według mieszkańców rodzinnych Karłowic na Morawach, ona sama nie mogła być całkiem bez winy, choć „miasteczko litowało się nad tym upośledzeniem, które wybaczano jej ze względu na nienaganny żywot”.

Tymczasem miejscowe indywidua pozostają dla Józefa – do pewnego stopnia – osobliwościami znanymi. Wszyscy wiedzą, kim jest Tłuja<sup>374</sup>. Choć znajdują się złośliwcy, którzy będą jej dokuczać: „na jakimś odległym placu wariatka Tłuja, doprowadzona do rozpaczki dogadywaniem malców, zaczynała tańczyć swoją dziką sarabandę” (OP 353). Józef nie wchodzi z nią w bliższe interakcje; zatrzymuje się w pozycji obserwatora, który widzi: kurczliwą „jak miech harmonii” twarz, „szparki drobnych oczu”, „wilgotne dziąsła z żółtymi zębami pod ryjowatą, mięsistą wargą”, „kupę brudnych gałganów, szmat i strzępów”, „na wpół nagą i ciemną kretynekę”, która „ochrypla od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłością zapalczywą w pień dzikiego bzu” (SC 31). Opis Tłui jest chyba jednym z najdrastyczniejszych obrazów ludzkiego

---

<sup>373</sup> Były też inne hipotezy: „zbyt duża ilość nasienia”; „ilość zbyt mała”; „za małe lub za wąskie łono”, „sztuczki wędrownych żebraków”, „działanie demonów i diabłów” etc. (Anna Wiczorkiewicz, *Monstrarium...*, s. 11).

<sup>374</sup> Jak ustalił Jerzy Ficowski, Tłuja (Tłoja) była „nieszczęsną obłąkaną żebraczką” z Drohobycza (*Fantomy a realność*, [w:] idem, op. cit., s. 84).

ciała w opowiadaniach Schulza. Józef ma kłopot z tym, co myśleć o chorej umysłowo mieszkance miejskiego śmietniska, która go przeraża, odstręcza, fascynuje.

Inaczej z bliskimi mu niepełnosprawnymi. Edzio mieszka na tym samym piętrze domu i lubi przy goleniu śpiewać arie operowe („Adela twierdzi, że ma przyjemny głos” [OP 302]). Dodo, który „przebył był raz dawno, w dzieciństwie jeszcze, jakąś ciężką chorobę mózgu, podczas której leżał wiele miesięcy bezprzytomny” (OP 292) to w końcu rodzina (prototypem tej postaci miał być kuzyn Schulza, Dawid Heimberg<sup>375</sup>). Tak samo ciotka Agata, wuj Marek i ich potomstwo: „Czyż nie byliśmy krwią i losem spokrewnieni z nimi?” (SC 32).

Schulzowskie indywidua nie prezentują się na wybiegu / w klatce / w cyrkowym namiocie. Widzimy ich bez kostiumów i rekwizytów, bez fałszywych biografii, bez sensacji i cudów. Tu i teraz – w ich codzienności. Nasze spojrzenie dociera tam, gdzie nie sięga ciekawskie oko gapiów. Czy dzięki temu jest autentyczne? I czy nie staje się wówczas właśnie ciekawskim okiem gapiów?

Józef nie rezygnuje z ironii, na przykład gdy pisze, że Dodo przechadzał się po uliczkach miasta wśród uczniów niczym „filozof perypatetyczny”. Ale w gruncie rzeczy nie ocenia, nie wyklucza, nie stygmatyzuje. Przeciwnie – ma w sobie czułość do tych form bezradnych, chorych, „kalekujących”, jak po leśmianowsku nazwał je Wojciech Owczarski<sup>376</sup>. „Czy może być coś smutniejszego – powie Jakub w swoim wykładzie, omawiając przypadek własnego brata – niż człowiek zamieniony w kizkę hegarową? Co za rozczarowanie dla rodziców, co za dezorientacja dla ich uczuć, co za rozwianie wszystkich nadziei, związanych z obiecującym młodzieńcem!” (*Traktat o manekinach. Dokończenie*, SC 65).

Czułość Schulza wobec postaci, określanych mianem monstrów, kuriozów i aberracji, ma w sobie coś z wrażliwości Rilkego, który w *Elegiach duinejskich* zapisał taką apostrofę do „wędrownych”: „O wy / co was cierpienie, które jeszcze małe było, / otrzymało wpięrow jako zabawkę, w jednym z jego / długich ozdrowień”<sup>377</sup>.

---

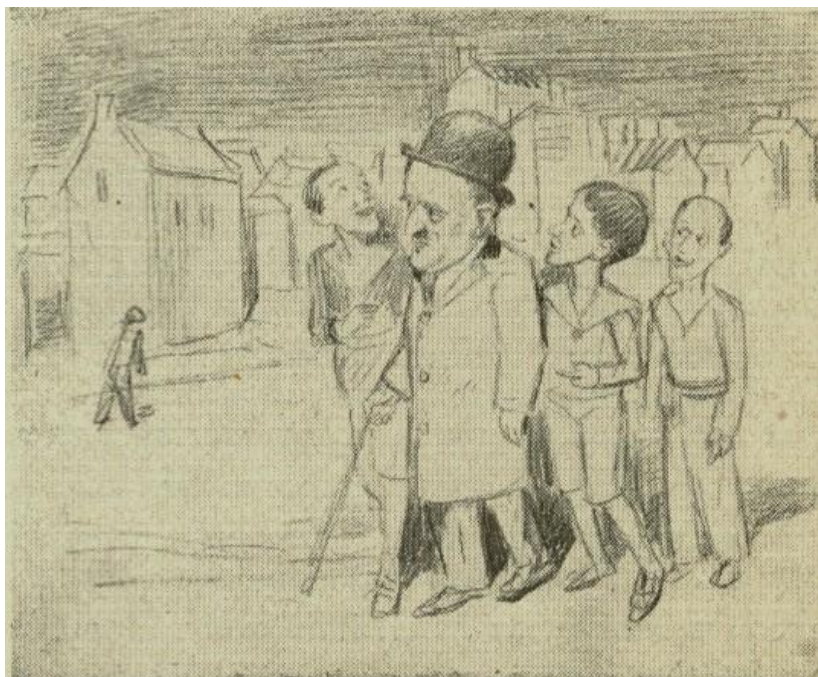
<sup>375</sup> Ibidem.

<sup>376</sup> Wojciech Owczarski w książce poświęconej Schulzowi, Leśmianowi i Kantorowi zauważył, że w twórczości tych artystów pojawiają się „postacie kalekujące” (op. cit., s. 11).

<sup>377</sup> Rainer Maria Rilke, *Elegia piąta*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, przeł. Andrzej Lam, Warszawa 2019, s. 532.



**Edzio**, ok. 1935, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie



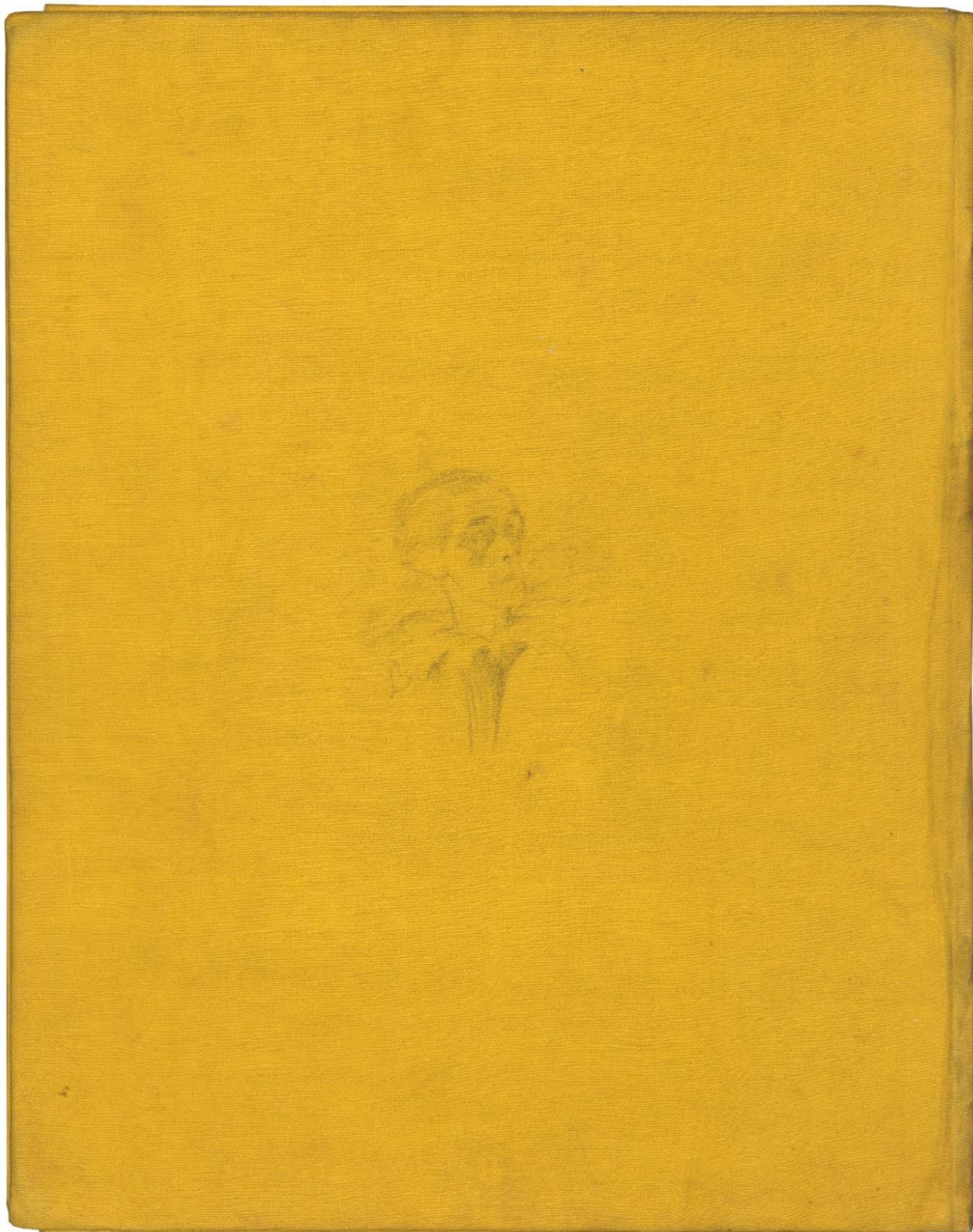
**Dodo i uczniacy**, ok. 1934, druk w „Tygodniku Ilustrowanym” 1935, nr 2, według rysunku tuszem, oryginał zaginiony

Zwykły odruch nakazuje Józefowi (w opowiadaniu *Sanatorium pod klepsydrą*) uwolnić z łańcucha człowieka-psy (lub też psa-człowieka, bo przecież narrator z początku bierze go za psa, dopiero później przychodzi nagłe objawienie: „Toż to był człowiek!” [OP 287]), choć ostatecznie chyba żałuje swojej dobroci, gdy nie może uwolnić się od bestii („Uciekać, uciekać stąd. Gdziekolwiek. Zrzucić z siebie tę okropną przyjaźń, tego cuchnącego psem introligatora, który mnie nie spuszcza z oka” [290]).

W opisach lokalnych kuriozów Józef sięga po łagodniejszy ton. Na przykład mowa o tym, że Dodo był w istocie wielkim tragikiem. Miał „wielkie i smutne oczy”, wzdłuż linii jego nosa biegły po policzkach dwie bruzdy „pełne abstrakcyjnego cierpienia”, „małe i nabrzmiałe usta zamknięte były boleśnie” (294). Jakaś nieurzeczywistniona biografia „zarysowana zaledwie w sferze możliwości, modelowała i rzeźbiła to oblicze w iluzoryczną maskę wielkiego tragika, pełną wiedzy i smutku wszystkich rzeczy”. O Edziu Józef powie eufemistycznie, że „ma skłonność do korpulencji” (300), jest „silny w ramionach jak niedźwiedź, cóż z tego, kiedy nogi jego całkiem zwyrodniały i bezkształtne są niezdatne do użytku”, „porusza się tedy przy pomocy dwóch szcudeł” (301). I dlatego: „Przykro jest patrzeć na jego przeprawę przez schody”.

Tak samo przykro jest patrzeć na ciżbę „gipsowych cieni, fragmentów klasycznych, bolesnych Niobid, Danaid i Tantalidów” (*Sklepy cynamonowe*, SC 83), tłoczących się za drzwiami gabinetu profesora Arendta. Był tam „cały smutny i jałowy Olimp, wędzący od lat w tym muzeum gipsów. Zmierzch tego pokoju mętniał i za dnia przelewał się sennie od gipsowych marzeń, pustych spojrzeń, blednących owali i zamyśleń odchodzących w nicość”. Kontynuację opowieści o „szkolnych gipsach” Józef podaje w dalszej części opowiadania, gdy opisuje „czarną gęstwinę parku”, „włochatą sierść zarośli”:

Przez zarośla przewijały się bezgłośnie kuny, łasice i ichneumony, futrzane, węszące zwierzątka, śmierdzące kożuchem, wydłużone na niskich łapkach. Podejrzewaliśmy, że były między nimi okazy gabinetu szkolnego, które, choć wypatroszone i łysiejące, uczuwały w tę białą noc w swym pustym wnętrzu głos starego instynktu, głos rui, i wracały do matecznika na krótki, złudny żywot (SC 84).



**Czwarta strona Okładki II** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, ołówek, Muzeum Narodowe w Warszawie

Nie tak dawno Olga Tokarczuk pisała, że czułość jest „współdzieleniem losu”, „głębokim przejęciem się drugim bytem”<sup>378</sup>. Z pewnością Schulz zgodziłby się z tymi słowami. W jego świecie jest dokładnie tak, jak w opisie Tokarczuk: „Czułość personalizuje to wszystko, do czego się odnosi, pozwala dać temu głos”<sup>379</sup>. Nie wie, co to granice; sięga p o z a to, co w nas. Obejmuje rośliny, zwierzęta, przedmioty.

Współ-czuć trzeba samej materii: „płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się strasznego bezprawia” (*Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, SC 50). Bo też materia nie ma u Schulza stałej formy. „Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice” (KL 107). W tych słowach odsłania się metamorficzność i amorficzność bytu – w niedźwiedziowatym ciele Edzia, w dziwnym pokrewieństwie wuja Hieronima z lwem-gobelinem, który wisiał na ścianie w ciemnym alkierzu albo ojca do wypchanego kondora: „wędrówka form jest istotą życia”. Dlatego właśnie Demiurgos kochał się w tandecie: doskonałość stworzenia nie miałaby w schulzowskim świecie sensu, ponieważ żadna materia nie wytrzyma dłużej w raz obranej formie, rozsypie się, rozleci.

Czułość idzie u Schulza w parze z uważnością – na zmiany, jakie zachodzą w świecie. Ojciec z jego plastyczną podatnością na metamorfozy. Ciocia Wandzia materializująca się z rzeźbień jadalnianych krzesel („Ciocia Wandzia, jak mi Bóg miły, ciocia Wandzia! [*Kometa*, OP 359]). Kurcząca się z wściekłości ciotka Perazja, która „zacie-trzewiała się coraz bardziej w gniewie [...], by wreszcie gdzieś w kącie, malejąc coraz bardziej, szernieć, zwinać się, jak zwiędły spalony papier, zetlić się w płatek popiołu, skruszyć w proch i w nicość” (*Wichura*, SC 108). Zgodnie z zasadą panmaskarady: „Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą”. Maską, którą zrzuci i pójdzie dalej.

---

<sup>378</sup> Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 288.

<sup>379</sup> Ibidem, s. 278-288.

## Trickster\*

W monografii *Błazen. Maski i metafory* Monika Sznajderman sięga po postać trickstera z mitologii Indian północnoamerykańskich i odnajduje w niej praprzodka dzisiejszego klauna<sup>380</sup>. Opierając się na źródłosłowie, można powiedzieć, że „trickster” to sztukmistrz. Ktoś, kto robi sztuczki (ang. *trick*). W języku Winnebagów słowo to brzmi *wakdjunkaga* i znaczy tyle, co „łobuz”. Trickster bywa określany jako kuglarz, „boski szelma”, oszust<sup>381</sup>. Klasyczne studium Paula Radina poświęcone tej postaci<sup>382</sup> w głównej mierze dotyczy mitologii plemion indiańskich, przy czym autor podkreśla jej obecność zarówno wśród najprostszych, jak i bardziej rozwiniętych plemion. Niewiele jest mitów, powiada Radin, które byłyby tak rozpowszechnione w różnych mitologiach świata; niewiele z nich zachowało niezmienną treść. Postać trickstera pojawia się w podaniach afrykańskich, greckich, chińskich, nordyckich, słowiańskich etc. Komentarze Karla Kerényi’ego i Carla Gustava Junga uzupełniają publikację Radina o konteksty potwierdzające uniwersalność trickstera. Kerényi odnajduje cechy tego pra-błazna w bohaterach mitologii greckiej, Jung dostrzega w tej figurze psychologem, archetypową strukturę psychiczną, odpowiadającą psychice ludzkiej w fazie wyzwania się z etapu zwierzęcości.

Trudno przypuszczać, by Bruno Schulz interesował się mitologią Indian północnoamerykańskich. Śmieszne i ryzykowne zakładać, że mógł znać pojęcie „trickstera” (choć kto wie). Jeżeli jednak uznać figurę praprzodka błazna za archetyp, to próba szukania jej w prozie Schulza nie wyda się bezpodstawna. Mit o tricksterze z czasem przedostał się z podań oralnych do teatru i literatury. W komedii włoskiej powrócił w postaci ciamajdowatego służącego (*zanni*). Doszło nawet do wykształcenia się osobnego

---

\* Poniższy rozdział jest zmienioną wersją mojego tekstu *Mit tricksterski i jego ślady u Schulza* („Schulz/Forum” 2022, nr 19-20).

<sup>380</sup> Monika Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Warszawa 2014, s. 33. Zob. też Mirosław Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990, s. 15.

Warto zaznaczyć, że czytanie figury trickstera w kontekście mitu błazna to tylko jedna z możliwości; archetyp trickstera jest konstruktem znacznie pojemniejszym znaczeniowo.

<sup>381</sup> Zob. Anna Struzik, *Trickster – definicje, stan badań. Rekonesans*, „Roczniki Humanistyczne” 2013, t. LXI, z. 4.

<sup>382</sup> Paul Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, z komentarzami Karla Kerényi’ego i Carla Gustava Junga oraz wstępem Stanleya Diamonda, tłum. Anna Topczewska, Warszawa 2010.

gatunku literackiego *trickster tale*, którego zasięg obejmuje rozmaite teksty obfitujące w obscenę i skatologiczne poczucie humoru<sup>383</sup>. Na gruncie europejskim odpowiednikami *trickster tale* byłyby może powieści łotrzykowskie, komedie rybałtowskie, intermedia i inne gatunki literatury sowizdrzalskiej, chętnie czerpiącej z ludowej kultury śmiechu.

Schulz sięga do tej tradycji, co zostało już przez schulzologów zauważone<sup>384</sup>. Pewne echa ludowej farsy ujawniają się w jego prozie w abiektałnych opisach bohaterów i przestrzeni, w sposobie operowania ironią i groteską z ducha bachtinowską, bliską przecież teatralnej grotesce Kantora czy Meyerholda, w której Leszek Kolankiewicz dopatrył się właśnie „tricksterskiego napędu popisów i samej akcji”<sup>385</sup>.

### „Element błazeński”

Popularna wśród artystów dziewiętnastego i dwudziestego wieku fascynacja błaznem<sup>386</sup> bliska była i Schulzowi. Karnawałowe topoty i obrazy teatru jarmarcznego przeniknęły do *Xięgi bałwochwalczej*, ekslibrisów, rysunków. W *Księdze* mowa o tym, że „w tapetach pączkowały uśmiechy, wykluwały się oczy, koziołkowały figle” (OP 115), w *Ulicy Krokodyli* „rozwiązuje się i rozprzęga ta zaimprovizowana maskarada” (SC 94). W *Wiośnie* pojawia się opis stylu willi Bianki, w którym Józef widzi „coś fertycznego, żarliwego, zbyt jaskrawo gestykującego – coś jednym słowem kolorowego, kolonialnego i łypiącego oczyma” (OP 183).

Bardziej jednak od przestrzeni interesuje mnie w tej chwili bohater schulzowskich opowieści. Warto postawić pytanie: Kto u Schulza przeobraża się w błazna? W *Sierpniu* „w s z y s c y, którzy szli dziś ulicami [...] szczerzyli do siebie ten grymas bakchiczny” (SC 28, tu i w poniższych cytatach – podkr. B. T.). W *Emerycie* błaznują – nic nadzwyczajnego – uczniacy, „stado zaaferowanych małp komentujących parodystycznie swe błazeńskie wyczyny” (*Emeryt*, OP 316). W *Nocy Wielkiego Sezonu* błaznuje z g r a j a s u b i e k t ó w („Jakaś parodystyczna pasja, jakaś zaraza śmiechu opanowała tę gawieź” [116]), błaznują też klienci sklepu („Był to element błazeński, roztańczony t ł u m poli-szynelów i arlekinów, który, sam bez poważnych intencji handlowych, doprowadzał do

---

<sup>383</sup> *Trickster tale* (hasło z encyklopedii Britannica), <https://www.britannica.com/art/trickster-tale> (dostęp: 24 marca 2023).

<sup>384</sup> „Wesołość przybierająca czasem nawet formy sowizdrzalskie, jest w opowiadaniach Schulza obecna, i to jawnie” (Filip Szalasek, *Gra w światy*, „Schulz/Forum” 2012, nr 1, s. 68).

<sup>385</sup> Leszek Kolankiewicz, *Posłowie*, [w:] Paul Radin, op. cit., s. 249.

<sup>386</sup> Zob. Jean Starobinski, op. cit., s. 98.



absurdu gdzieś nawiązujące się transakcje swymi błazeńskimi figlami” [117]), w tym grupa dostojnych Żydów („w tej ceremonialnej konwersacji, w spojrzeniach, które wymieniali, był błysk uśmiechniętej ironii”).

Bywa, że ludzie zbierający się w tłumie tracą w oczach Józefa-narratora swoją osobowość: „Wśród tych grup przewijał się pospolity lud, bezpostaciowy tłum, gawieź bez twarzy i indywidualności” (SC 116). A w innym fragmencie: „Ludzie uciekali [...] i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce” (112). Te obrazy budzą skojarzenia z korowodem karnawałowym. Wedle antropologicznej teorii karnawału uczestnicy zabawy doznają uczucia z a t r a c e n i a swej jednostkowości i mają wrażenie, że stanowią jedno ciało. Norbert Schindler nazywa to zjawisko „utopią karnawału”, której ulegają świętujący, świadomie godząc się na ignorowanie własnej cielesności<sup>387</sup>.

Z tym że u Schulza ludzie wewnątrz korowodu nie doświadczają zagubienia własnego ja. A przynajmniej nic nam o tym nie wiadomo. Nie mamy dostępu do ich myśli. Takimi widzi ich narrator: przyglądający się im bacznie Józef. W innym miejscu jego wywodu bezosobowość tłumy przybiera jeszcze bardziej radykalną formę depersonifikacji: „Zdawało się, że to ruszyły tłumami jesienne, suche makówki, sypiące makiem – głowy-grzechotki, ludzie-kołatki” (*Noc Wielkiego Sezonu*, SC 113). W *Ulicy Krokodyli* Józef zauważa: „Wszelako, mimo zaaferowania i interesowności, ma się wrażenie błędnej, monotonnej, bezcelowej wędrówki, jakiegoś sennego korowodu marionetek” (94–95).

### **Koniec świata bcyklowo-cyrkowy**

Podobne uczucie oszołomienia towarzyszy mieszkańcom miasteczka w opowiadaniu *Kometa*, inspirowanym historią z 1910 roku, w którym oczekiwano komety Halleya, jako znaku nieuchronnego końca świata:

[...] świat miał wziąć w łeb, po prostu i nieodwołalnie. Nie, nie był to eschatologiczny, od dawna przez proroków przepowiedziany, tragiczny finał i akt ostatni komedii boskiej. Nie, był to raczej bcyklowo-cyrkowy, hopla-prestidigitatorski, wspaniale hokus-pokusowy i pouczająco-eksperymentalny koniec świata (OP 364).

---

<sup>387</sup> Norbert Schindler, *Aspekty historyczno-antropologicznej teorii karnawału*, tłum. Barbara Ostrowska, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i redakcja Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 400.

Biblijną wizję apokalipsy zastępuje tu obraz przepelnionego „duchem postępu” tłumu, który nie tylko nie obawia się nieodwołalnego kresu, ale z niecierpliwością go wypatruje. Ludzie porównani zostają do cyrkowców na estradzie: „Jak w farsie cyrkowej wlatywały kapelusze i meloniki, włosy stawały dęba, parasole otwierały się same, a łysiny obnażały się pod ulatującymi perukami” (364-365). Ich reakcja na wieść o rychłym końcu świata przypomina rodzaj „oszołomienia”, które Roger Caillois tłumaczy jako *illinx*, stan zbliżony do hipnozy, charakterystyczny dla artystów cyrkowych w kluczowym momencie numeru<sup>388</sup>. „Nie było niemal nikogo, komu by natychmiast [duch postępu] nie trafił do przekonania. Przerażonych i protestujących zakrzyczano natychmiast” (OP 364).

### **Jakub tricksterem?**

Sceny te potwierdzają zasadę panmaskarady, o której Schulz pisał w liście do Witkacego. Rzeczywistość ogarnięta błazenadą, wszyscy (i wszystko – wspomnijmy tapety i gzymsy) oddają się figlom. Zgraja subiektów, gromada wyrostków, gawiedź bez twarzy, pospolity lud, grupa dostojnych Żydów. Błaznowanie bywa u Schulza domeną tłumu. Ale nie tylko. Zdarza się, że błaznuje podglądany przez Józefa włóczęga w opowiadaniu *Pan*, słuchający prorocत्व strychowych subiekt Teodor, opuszczający więzienie Szłoma. Błaznuje wreszcie – przede wszystkim – ojciec. Zwracali już na to uwagę Radosław Kostrzewa: „Ojcowskie harce budzą jednoznaczne skojarzenie z chęcią zabawy”<sup>389</sup> i Żaneta Nalewajk-Turecka, której opisy zachowania ojca kojarzą się z groteskową arlekinadą<sup>390</sup>. Jakub nakłada błazeńską maskę podobnie jak inni bohaterowie opowiadań. Coś go jednak wyróżnia.

---

<sup>388</sup> Roger Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. Anna Tatarkiewicz i Maria Żurowska, Warszawa 1997, s. 119.

<sup>389</sup> Radosław Kostrzewa, „*Pater familias*” – rozważania o wizerunkach ojca w twórczości Brunona Schulza, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4, s. 39.

<sup>390</sup> Żaneta Nalewajk-Turecka, *Projekt (dez)organizacji. Zmiana w rozumieniu pojęcia tożsamości a koncepcja bohatera 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. 114.



**Egga van Haardt, Dziwny ojciec.** Ilustracja do opowiadania *Kometa*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 35, tusz

Dzięki precyzyjnym opisom Józefa poznajemy całe spektrum jego dziwacznych zwyczajów, osobliwe cechy charakteru i zmieniającej się fizjonomii. Materiał obserwacyjny dosyć jest obszerny, by nie poprzestać na stwierdzeniu, że ojciec ma w sobie coś z błazna. Wiele wskazuje na jego podobieństwo do błazna w pierwotnej postaci.

Nie będę udowadniać, że Jakub = trickster. Zależałoby mi raczej na tym, by zwrócić uwagę na parę zbieżności między Jakubem a pewną figurą ze świata mitów indiańskich, w piśmiennictwie angloamerykańskim zwaną tricksterem. Podobno postać o cechach błazna-trickstera posiada każda mitologia. A zatem także mitologia Schulza.

Ojciec bywa nazywany prestidigitatorem i magnetyzerem. Cyrkowe sztuczki dostarczają całej rodzinie rozrywki, lecz ich główną rolą nie jest zabawianie. Józef pisze o „suwerennej magii”, która ratuje „od letargu pustych dni i nocy” (SC 48). Obecność ojca sprawia, że zwykły dzień urasta do rangi święta. Jakub wzbudza fascynację: „Był on cudownym młynem, w którego leje sypały się otręby pustych godzin, ażeby w jego trybach zakwitnąć wszystkimi kolorami i zapachami korzeni Wschodu” (48). Jak sztukmistrz zadziwia publiczność:

Ojciec odwrócił się raz jeszcze, zabłysnął całym przepychem rynsztunku, salutując nam w milezeniu, potem z otwartymi ramionami, jasny jak meteor, skoczył w noc płonąca tysiącem światła. Był to tak piękny widok, że wszyscy w zachwycie klasnęliśmy w dłonie (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*, OP 237).

Ten fragment dobrze oddaje szczególną tendencję w narracji Józefa – do tworzenia dychotomii: „on”, czyli ojciec-aktor, i „my”, czyli pozostali-spektatorzy. Ojciec-kuglarz występujący przed rodziną-widownią, która obserwuje jego zachowania tak, jakby oglądała spektakl.

### ***Outsider***

Jakub wzbudza w domownikach również trwogę. Wykonywane przez niego czynności bywają odbierane jako dziwaczne i niezrozumiałe:

Przestaliśmy zwracać uwagę na te dziwactwa, w które się z dnia na dzień głębiej wplątywał. Wyzbyty jakby zupełnie cielesnych potrzeb, nie przyjmując tygodniami pokarmu, pogrążał się z dniem każdym głębiej w zawile i dziwaczne afery, dla których nie mieliśmy zrozumienia (*Noc wielkiego sezonu*, SC 42).

Trickster jest „postacią liminalną”, nieustannie trwa w stanie zawieszenia, „jest zawsze kimś obcym, *outsiderem*”, istotą marginalną i „wyłączoną”<sup>391</sup>. W tym Jakub zbliża się do

---

<sup>391</sup> Monika Sznajderman, op. cit., s. 23-24.

trickstera. Obserwując ojca, pozostali zachowują dystans, który umacnia podział, jaki się między nimi tworzy. Nigdy do końca nie wiedzą, czego jeszcze mogą się spodziewać. Ich reakcją staje się brak reakcji:

Przywykliśmy do jego nieszkodliwej obecności. [...] Przestaliśmy po prostu brać go w rachubę, tak bardzo oddalił się od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste. Węzeł po węźle odluźniał się od nas, punkt po punkcie gubił związki łączące go ze wspólnotą ludzką (SC 42).

Józef niejednokrotnie wspomina, że ojciec znika gdzieś na całe dni. Jego bojkot dnia powszedniego sprawia, że nie spełnia warunków życia we wspólnocie. Grupa reaguje wykluczeniem nieprzystającej jednostki. Choć oficjalnie nic się nie wydarza, ojciec przestaje być „brany w rachubę”. „Zapomnieliśmy o nim”(48) – relacjonuje Józef.

Osamotnienie ojca nie jest skutkiem wykluczenia ze strony rodziny. Jest jego przyczyną. Zdaniem Kostrzewy doświadczenie alienacyjne ojca wynika z konfliktu wewnętrznego, którego powodem jest „zderzenie sprzecznych ze sobą racji i konieczność wyboru modelu życia”<sup>392</sup>. Problem wyrasta zatem z psychiki Jakuba, a dopiero później rzutuje na relacje rodzinne.

### **Śmiech z błazna**

Śmiech często bywa u Schulza okrutny<sup>393</sup>. Wchodząc w rolę artysty-klauna, Jakub liczy się z tym, że inni będą reagować śmiechem. Taka kolej rzeczy wpisana jest w profesję błazna. Ale istnieją co najmniej dwa rodzaje śmiechu na widowni cyrkowej: śmiech ze sztuczek klauna i śmiech z klauna. Przypominał o tym Henri Bergson w jego eseju o komizmie, w którym pisze między innymi o szczególnym związku śmiechu z nieczułością<sup>394</sup>. Zwraca na to uwagę także Sznajderman, gdy przytacza wykonaną przez Victora Klemperera analizę językową niemieckiego słowa *aufziehen*, w którego metaforycznym znaczeniu (‘zrobić z kogoś pajaca’) niemiecki filolog odnalazł potwierdzenie bergsonowskiej definicji komizmu, związanej z uprzedmiotowieniem obiektu śmiechu<sup>395</sup>. W opowiadaniach Schulza nieempatyczny śmiech staje się na przykład udziałem pańienek, gdy

---

<sup>392</sup> Radosław Kostrzewa, op. cit., s. 37.

<sup>393</sup> Ale bywa też empatyczny, o czym pisał Tomasz Bocheński (op. cit., s. 38).

<sup>394</sup> Henri Bergson, *Rozdział pierwszy. O komizmie w ogólności. O komizmie form i ruchów. Siła ekspansyjna komizmu*, w: idem, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. Stanisław Cichowicz, przedmowa Stefan Morawski, Kraków 1977, s. 47.

<sup>395</sup> Monika Sznajderman, op. cit., s. 98.

śluchają wywodu Jakuba na temat pałub woskowych. A gdy nie wypada już się śmiać, przychodzi zakłopotanie: „Staliśmy skonsternowani, głęboko zawstydzeni tym żalonym faktem, unikając nawzajem naszych spojrzeń” (*Martwy sezon*, OP 252).

Ojciec wywołuje w innych konsternację, gdy przestaje panować nad swoim zachowaniem. Te niekontrolowane odruchy także jemu wydają się dziwaczne, dlatego sam reaguje nerwowym, nienaturalnym śmiechem:

Niekiedy przez zapomnienie zrywał się z krzesła przy stole i trzępiąc rękoma jak skrzydłami, wydawał pianie przeciągłe, a oczy zachodziły mu mgłą bielma. Potem, zawstydzony, śmiał się razem z nami i starał się ten incydent obrócić w żart (*Ptaki*, SC 47).

Nienormatywne zachowania także wskazują na podobieństwo między ojcem a tricksterem, który – cytując Radina – „wiecznie jest przymuszany, by zachowywać się tak, jak się zachowuje, ulega odruchom, nad którymi nie panuje”<sup>396</sup>.

### **Ambiwalentna psychika**

Choroba Jakuba zbliża go do błazna cierpiącego, błazna-szalonego<sup>397</sup>. „W tym czasie – czytamy w *Nawiedzeniu* – ojciec mój zaczął zapadać na zdrowiu. Bywało już w pierwszych tygodniach tej wczesnej zimy, że spędzał całe dni w łóżku” (*Nawiedzenie*, SC 37). Schorzenie, na które cierpi, wywołuje w nim sprzeczne stany emocjonalne. Bywa „podniecony i skłonny do sprzeczek”, a zaraz „spokojny i skupiony”. Nie wiadomo, co właściwie dolega ojcu, ale objawy jego przypadłości są osobliwe. Staje się ona punktem wyjścia jego dziwactw, a przynajmniej to w niej domownicy doszukują się przyczyny nietypowego zachowania. Na początku choroby Jakuba po raz pierwszy zauważają jego sprzeczną naturę: „Zdawać się mogło, że osobowość jego rozpadła się na wiele pokłóconych i rozbieżnych jaźni, gdyż klócił się ze sobą głośno, pertraktował usilnie i namiętnie, przekonywał i prosił” (140). W tym fragmencie najdobitniej objawia się ambiwalencja

---

<sup>396</sup> Paul Radin, op. cit., s. 21.

<sup>397</sup> Chorobę ojca interpretowano na przykład jako schizofrenię (zob. Barbara Sienkiewicz, Julia Sienkiewicz-Wilowska, *Motyw szaleństwa w opowiadaniach Brunona Schulza. Studium psychologiczno-literackie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 22), jednak Bocheński słusznie chyba przestrzega przed pochopną analizą postaci Jakuba jako szaleńca, gdyż „z zewnątrz nawiedzenie trudno odróżnić od szaleństwa. Szczególnie, gdy neguje się możliwość wtajemniczenia. Równie trudno odróżnić rozpoznanie śmieszności istnienia od śmiechu szaleńca. Z zewnątrz wszelkie przemiany duchowe wyglądają jak obłęd, dziwactwa, fanaberie” (Tomasz Bocheński, op. cit., s. 158).

psychiki ojca, jedna z głównych cech trickstera, który łączy w sobie kilka odrębnych ról<sup>398</sup>.

Jakub zachowuje się tak, jak gdyby nie chciał lub nie potrafił wybrać jednego sposobu życia. Praca kupca bławatnego w prowincjonalnym miasteczku kontrastuje z wielkimi ideami, których jest twórcą, wyznawcą, głóścicielem. Poza głównym zajęciem, jakim jest prowadzenie sklepu, posiada rozmaite zainteresowania, naukowe i artystyczne. Niemożność wyboru jednej drogi życiowej sprawia, że Jakub, podobnie jak trickster, znajduje się w zawieszeniu, „pomiędzy” tak różnymi od siebie światami.

### **Komiczny dubler, łzedemiurg**

Quasi-patetyczne opisy Jakuba, niby Atlasa, biblijnego proroka, potężnego męża, w zderzeniu z następującymi po nich szczegółowymi analizami dolegliwości gastryczno-cielicznych tworzą dziwaczny dysonans. Połączenie niskiego z wysokim przywołuje charakterystyczny dla rzeczywistości karnawału topos „świata na opak wywróconego”, w którym zastane porządki ulegają przestawieniu, a przyjęte wartości – wysmianiu<sup>399</sup>.

„Dialektyka niższości i wyższości stanowi jedno z odkryć literackich Gombrowicza”<sup>400</sup>, pisał w *Mitach przebranych* Michał Głowiński. U Schulza ucieleśnieniem tej idei będzie nie średniowieczny Marchołat, lecz błazen w innej postaci. Nocne dysputy z Bogiem, heretyckie teorie dotyczące aktu stworzenia, (łże)demiurgiczne zapędy do eksperymentów z materią pozwalają widzieć w Jakubie błazna-sobowtóra, współistniejącego w przestrzeni mitów jako brat bliźniak Boga, wieczny antagonist, „komiczny dubler”. Mirosław Słowiński widzi w istnieniu dwoistego bohatera specyfikę mitologicznego myślenia<sup>401</sup>. Píše o nieustannej grze między Demiurgiem a jego sobowtórem:

Przebiegłość, spryt służyć mają parodiowaniu poważnych, kreacyjnych wysiłków demiurga, kuglarskiej kpinie ze świętych rytuałów. Obok swoście wyrażonego poglądu na panujący w świecie porządek w aktach

---

<sup>398</sup> Franz Boas, *Introduction to the Traditions of the Thompson River Indians of British Columbia*, [w:] James Teit, *Traditions of the Thompson River Indians of British Columbia*, Boston – New York 1898, s. 2–19, cyt. za: Anna Struzik, op. cit., s. 243.

<sup>399</sup> Bocheński widzi w tej fascynacji niskością fascynację szczególną, nie do usunięcia, bo wpisana w charakter współczesnych czasów (Tomasz Bocheński, op. cit., s. 152–153).

<sup>400</sup> Michał Głowiński, *Portret Marchołta*, [w:] idem, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 110.

<sup>401</sup> Mirosław Słowiński, op. cit., s. 19.

tych można więc znaleźć obraz wszystkich niskich instynktów, prowadzących wprost do czynów łamiących tabu<sup>402</sup>.

Podobną charakterystykę złośliwego błazna-antagonisty podejmującego tematy wielkiej wagi po to tylko, by je wyśmiać, znajdziemy u Mircei Eliadego, który w analogiczny sposób opisuje trickstera:

Oszust (Trickster) parodiuje i karykaturalnie przedstawia doświadczenia szamańskie lub obrzędy odprawiane przez kapłanów. Duchy, które są strażnikami szamana, Oszust [...] groteskowo utożsamia z własnymi ekskrementami<sup>403</sup>.

U Schulza ta kuglarska kpina jest obecna już na poziomie leksyki i składni, w języku stylizowanym na biblijną mowę („przykładał ogromną twarz do górnych szyb okna, na których płaszczyl się potwornie mięsisty nos jego”; „Nie widziałem nigdy proroków Starego Testamentu, ale na widok tego męża, którego gniew boży obalił, rozkraczono szeroko na ogromnym porcelanowym urnale [...] zrozumiałem gniew boży świętych mężów” [Nawiedzenie, SC 39]).

Szulz chętnie sięga po estetykę abiektalną i skatologiczną we fragmentach przedstawiających Jakuba, co pozwala sytuować ojca wśród sowizdrzalskich „łotrzyków”, a częste opisy zestawiające topografie „góry” i „dołu” – czytać w kontekście teorii karnawalizacji Michaiła Bachtina. Niektóre opisy z opowiadań Schulza świadczą o tym, że mamy tu do czynienia z rzeczywistością w dobie karnawału, którą Bachtin postrzegał jako parodię, degradację i profanację zwykłego, pozakarnawałowego życia<sup>404</sup>. Pojawianie się w prozie Schulza motywów związanych z pierwiastkiem „materialno-cielesnym” ujawnia obecność groteski szczególnego rodzaju, który Bachtin nazywa „realizmem groteskowym”<sup>405</sup> i który odnosi się do częstych obrazów ciała, jedzenia, picia, defekacji, życia płciowego.

---

<sup>402</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>403</sup> Mircea Eliade, *Prolegomena do dualizmu religijnego: diady i polaryzacje*, [w:] idem, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, tłum. Agnieszka Grzybek, Warszawa 1997, s. 213 (tu: *Oszust (trickster)*).

<sup>404</sup> Michaił Bachtin, *Wstęp*, [w:] idem, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna i Andrzej Goreniewie, oprac., wstęp, koment. i weryfikacja przekładu Stanisław Balbus, Kraków 1975, s. 68.

<sup>405</sup> Ibidem, s. 78.



O podobnym rodzaju groteski pisze Radin: „[trickster] nie wyznaje żadnych wartości, moralnych ani społecznych, jest zdany na łaskę własnych namiętności i apetytów”<sup>406</sup>.

Amoralność Jakuba ujawnia się choćby w jego kacerskich zapędach do eksperymentowania z materią. Właściwy jest mu także typowy dla trickstera żarłoczny apetyt i nadmierny popęd płciowy<sup>407</sup>. Znajduję co najmniej dwa przykłady, w których z całą siłą ujawnia się łakomstwo Jakuba<sup>408</sup>. Obydwa pochodzą z *Sanatorium pod Klepsydrą*:

Wyobraź sobie, podano mi tu zaraz pierwszego dnia wspaniały *filet de boeuf* z grzybkami. Była to piekielna sztuka mięsa, Józefie. Ostrzegam cię najusilniej, Józefie – gdyby ci tu kiedykolwiek miano podać *filet de boeuf*... Jeszcze czuję ogień w brzuchu. I diareę za diareą... Nie mogłem sobie całkiem dać rady (OP 269).

I drugi fragment:

I kogóż spotykam tu na środku sali przed stołem uginającym się od potraw? Ojca. [...] Ze sztuczną brawurą, na którą patrzeć nie mogę bez najwyższego niepokoju, zamawia wciąż nowe potrawy, które piętzą się stosami na stole. Z lubością gromadzi je dookoła siebie, chociaż nie uporał się jeszcze z pierwszym daniem. Mlaskając językiem, żując i mówiąc jednocześnie, markuje on gestami i mimiką najwyższe ukontentowanie tą biesiadą (314–315).

Trickster jest wiecznie głodny i wiecznie niezaspokojony seksualnie. Z Jakubem jest chyba podobnie (dość wspomnieć jego relację z Adelą). Zresztą nie tylko ojciec skazany jest na niepowodzenie w sferze seksualnej; podobny problem dotyka innych bohaterów opowiadań, co trafnie opisuje Jerzy Jarzębski:

Erotyzm u Schulza jest raczej napięciem pożądań niż spełnieniem, raczej wizją ściaganą w marzeniach niż konkretem [...]. Więcej tu czynności zastępczych, seansów masochizmu czy fetyszyzmu, niż erotycznych spełnień. [...] Erotyka wchodzi w świat bohaterów Schulza tak, jakby trzymała ją na wodzy wstydlivość dorastającego chłopca<sup>409</sup>.

---

<sup>406</sup> Paul Radin, op. cit., s. 21.

<sup>407</sup> Mircea Eliade, op. cit.

<sup>408</sup> Chociaż znajdziemy również opisy długotrwałych głodówek Jakuba. I tu także zbliża się on do trickstera; w homeryckim *Hymnie do Hermesa* poświęcenie polegające na rezygnacji z przyjmowania pokarmu (mięsa) ma związek z (nie)śmiertelnością – rezygnacja z jedzenia jest unikaniem śmierci (Lewis Hyde, *Trickster makes this world. How disruptive imagination creates culture*, New York 1998, s. 38).

<sup>409</sup> Jerzy Jarzębski, *Erotyczne wtajemniczenia*, [w:] idem, *Schulz...*, s. 131.

## Istota amorficzna

Jakub często bywa nazywany „chytrym” („z miną chytrze uśmiechniętą” [Nawiedzenie, SC 41]; „lineatura jego zmarszczek rozwijała się i zawijała z wyrafinowaną chytrąścią. W każdej spirali ukryty był pocisk ironii” [Traktat o manekinach. Ciąg dalszy, SC 60]; „ojciec mój był dnia tego dziwnie ożywiony, spojrzenia jego, chytre, ironiczne spojrzenia tryskały werwą i humorem”).

W ostatniej, krabiej cielesności Jakuba i w jego rytmicznych ruchach „pulsowania błyszczącego odwłoka” domownicy odkrywają „coś ironicznego, nieprzyzwoitego i złośliwego, co zdawało się wyrażać zarazem jakąś niską i lubieżną satysfakcję” (OP 331).

Chytrąść, spryt i przebiegłość w połączeniu z „pierwotną głupotą” tworzą typowy rodzaj inteligencji, nazwany przez Marcela Detienne’a i Jeana-Pierre’a Vernanta „inteligencją typu *metis*”<sup>410</sup>. Trickstera, obdarzonego tą cechą, charakteryzuje wyjątkowa zaradność i umiejętność wydestawania się z wszelkich tarapatów. Często w celu uzyskania korzyści naśladuje inne zwierzęta, na przykład podpatrując ich sposoby zdobywania żywności. Nieznośne małpowanie sprawia, że bywa nazywany pasożytem. Trickster nie tylko naśladuje inne formy, ale też zmienia swoją postać – jest jednocześnie człowiekiem i zwierzęciem<sup>411</sup>, „prymitywną «kosmiczną» istotą o bosko-zwierzęcej naturze”<sup>412</sup>.

Motyw naśladowania zwierząt pojawia się w opowiadaniach Schulza wielokrotnie<sup>413</sup>. W zainteresowaniu zwierzętami, jakie przejawia ojciec, Józef dostrzega jakąś „głębszą zoologiczną sympatię kreatury” dla pokrewnych form życia i skłonność do eksperymentowania w „niewypróbowanych rejestrach bytu” (*Ptaki*, SC 44).

Nie wszystkie przemiany ojca realizują się w pełni, niektóre zachodzą jedynie na poziomie narracji (na przykład poprzez porównanie). Te połowiczne metamorfozy można

---

<sup>410</sup> Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, Sussex and New Jersey 1978, s. 7. Do publikacji dotarłam dzięki książce Moniki Sznajderman *Blazen. Maski i metafory* (op. cit., s. 43).

Określenie „inteligencja typu metys” pochodzi od imienia greckiej bogini, która została połknięta przez Zeusa, ponieważ ten obawiał się, że urodzi mu syna potężniejszego od niego. Zeus stał się tym samym pierwszym tricksterem obdarzonym metis. Pojęcie metis nie ogranicza się jednak do mitologii greckiej; można je spotkać na przykład w mitologii Bliskiego Wschodu.

<sup>411</sup> Carl Gustav Jung, op. cit., s. 229. W mitologii północnoamerykańskich Indian najczęściej występował pod postacią kojota, kruka, pająka, zająca (Paul Radin, op. cit., s. 22).

<sup>412</sup> Carl Gustav Jung, op. cit., s. 230.

<sup>413</sup> Zob. Andrzej Ossowski, *Drohobyckie bestiariusz*, [w:] *Bruno Schulz in memoriam...*

uznać za próby ćwiczenia się w transformacjach: ojciec „podnosi się kocim ruchem” (*Sklepy cynamonowe*, SC 78); „dobrze się czuł w ptasiej perspektywie”. Proces przeobrażenia się w ptaka Jakub rozpoczyna od imitowania ptasiej mimiki i mowy – trzepocze rękami, jakby to były skrzydła, wydaje dźwięki przypominające pianie koguta, przybiera ptasie pozy („wdrapywał się na karnisz i przybierał nieruchomą pozę symetrycznie do wielkiego wypchanego sępa, który po drugiej stronie okna zawieszony był na ścianie” [*Nawiedzenie*, SC 41]). Z czasem bardziej przypomina ptaka niż człowieka:

W pamięci pozostał mi szczególnie jeden kondor, ogromny ptak o szyi nagiej, twarzy pomarszczonej i wybijającej naroślami. [...] Gdy siedział naprzeciw ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich [...] wydawał się ze swym kamiennym profilem starszym bratem mego ojca. [...] nie mogłem oprzeć się wrażeniu, widząc go tak uspionego, że mam przed sobą mumię – wyschłą i dlatego pomniejszoną mumię mego ojca (*Ptaki*, SC 45-46).

Podobieństwo Jakuba do zwierząt wynikać może ze stanów, w których akurat się znajduje, z emocji, których doświadcza<sup>414</sup>. Gdy całymi tygodniami nie wychodzi z domu, upodabnia się do starego lisa („Twarz jego i głowa zarastały [...] bujnie i dziko siwym włosem, sterczącym nieregularnie wiechciami, szczecinami, długimi pędzłami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek od nosa – co nadawało jego fizjonomii wygląd starego, nastroszonego lisa” [*Sklepy cynamonowe*, SC 78]). Jako surowy właściciel sklepu, który nie jest zadowolony z pracy subiektów, przypomina skorpiona, innym razem mysz. Wyprowadzony z równowagi zamienia się w monstrualną muchę, która obija się o ściany sklepu. Andrzej Ossowski zwraca uwagę na to, że zwierzęta, w które przemienia się ojciec, z reguły są agresywne. To wrażenie wzmacnia nacechowane słownictwo: „zacząjony”, „jadowity”, „gniewny”. Niektóre przemiany (na przykład w karakona) wywołują w domownikach lęk, a nawet wstręt:

Wnet pojawiły się pierwsze podejrzane znaki, które napęłniły nas przerażeniem i smutkiem. Od tego czasu wyrzekliśmy się ojca. Podobieństwo do karakona występowało z dniem każdym wyraźniej – mój ojciec zamieniał się w karakona (*Karakony*, SC 102).

Metamorfozy zwierzęce Jakuba interpretowano nie raz, na różne sposoby<sup>415</sup>. W interesującym mnie kontekście ciekawa wydaje się zwłaszcza propozycja Jerzego Speiny:

---

<sup>414</sup> Piotr Millati tak właśnie interpretuje metamorfozę ojca w muchę (*Mucha*, [w:] *Słownik schulzowski...*, s. 229).

<sup>415</sup> Na przykład jako sposób na poznanie innych form wcielenia (Jerzy Jarzębski, *Zwiedzanie „Sklepów cynamonowych”...*, s. 31); wyraz pociągu do tego, co wstrętne, realizację Schulzowskiego postulatu

Groteskowe [...] metamorfozy teriomorficzne starego Jakuba w metafizycznej rzeczywistości psychicznej Junga zyskują nieoczekiwane wyjaśnienie: zdają się wskazywać na pierwotny nieświadomy stan tożsamości człowieka z organicznym procesem życia obejmującym całość biologicznego bytu. Symbolika zwiernicza ujawnia „przedludzkie aspekty rzeczywistości”<sup>416</sup>.

Amorficzność ojca miałyby więc świadczyć o tym, że posiada on zdolność transgresji i (podobnie jak trickster) nie należy do porządku ludzkiego. Z obserwacji Józefa wynika, że ojciec „unosił się wiecznie na peryferii życia, w półrealnych regionach, na krawędziach rzeczywistości” (*Karakony*, SC 99). Za winną tej sytuacji Józef uznaje matkę: „nigdy go nie kochała [...], a ponieważ ojciec nie był zakorzeniony w sercu żadnej kobiety, przeto nie mógł też wrócić w żadną realność”.

Tymczasem – być może – ten osobliwy fakt bierze się nie tyle (nie tylko) z zewnętrznych uwarunkowań, ile z samej błazeńskiej (tricksterskiej?) osobowości ojca. „Wszystkie zdarzenia, związane z transformacją amorficznej natury trickstera [...] w sposób naturalny należą do pierwotnego cyklu mitycznego”<sup>417</sup>, pisze Radin. Przemiany ojca mogłyby zatem wynikać z jego nie-ludzkiej (przed-ludzkiej) natury. Może być człowiekiem, ale z nie mniejszym powodzeniem może stać się ptakiem, karakonem czy krabem. Może też utracić trzeci wymiar:

Osloneczniona ściana domu wciągała go słodko w swą płaskość zniwelowaną błogo, wygładzoną do zniknu. Na chwilę stawał się ojcem płaskim, wrośniętym w fasadę [...]. Ale potem odrywał się ostatkiem woli, odzyskiwał trzeci wymiar i znów ucłowieczony uwalniał okute drzwi sklepu od kłódek i sztab żelaznych (OP 244).

### **Wiecznie w drodze**

Trickster jest postacią, która znajduje się p o m i ę d z y . Nie posiada na stałe określonego kształtu. Może przemieszczać się między niebem a ziemią, między życiem a śmiercią. Przekracza granice. Jest wiecznie w drodze.

Ojciec tyle razy umiera w opowiadaniach Schulza, ale nigdy nie jest to śmierć definitywna. Zamienia się w karakona, później znów w człowieka. Staje się wściekłą muchą, po czym wraca do ludzkiej formy:

---

skrajnego monizmu substancji, efekt rodzinnych i społecznych presji, przejaw alienacji, skutek poczucia winy (Radosław Kostrzewa, op. cit., s. 41).

<sup>416</sup> Jerzy Speina, *Bruno Schulz wobec psychoanalizy*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, pod red. Kazimierzy Czaplowej, Katowice 1976, s. 25.

<sup>417</sup> Paul Radin, op. cit., s. 194.

Umierał wielokrotnie, zawsze jeszcze nie doszczętnie, zawsze z pewnymi zastrzeżeniami, które zmuszały do rewizji tego faktu. Miało to swoją dobrą stronę. Rozdrabniając tak śmierć swoją na raty, oswajał nas ojciec z faktem swego odejścia (OP 328).

(Ostatecznie) Jakub przemienia się w (ostatecznie nie wiadomo) raka albo skorpiona, zostaje ugotowany i podany na obiad, a mimo to udaje mu się jakimś fantastycznym sposobem przeżyć. I jakoś oswaja się w swoim nowym ciele. A potem wyrusza w dalszą drogę, ponieważ jest wiecznym wędrowcem, a jego życie – nieustanną „podróżą bez celu”: „Pewnego ranka [...] powłókł się ostatkami sił dalej, w bezdomną wędrówkę, i nie ujrzeliśmy go więcej na oczy” (333).

### **Schulz i trickster. Dwa obrazy autokastracji**

Bruno Schulz i trickster. Pierwsze skojarzenie wynika z analogii dwóch scen: 1. pochodzącej z cyklu tricksterskiego Winnebagów i 2. z listu Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku (KL 36-37). Obydwie historie opowiadają o autokastracji dokonanej w przestrzeni mitu (*casus* trickstera) i w przestrzeni snu (*casus* Schulza). Trickster pozbywa się penisa, który ze względu na monstrualne rozmiary przeszkadza mu w codziennym funkcjonowaniu. Ucina go i chowa do pudełka, z którym odtąd się nie rozstaje i które nosi na głowie podczas swoich podróży. Schulz – we śnie – pozbywa się penisa i zakopuje go w przygotowanej jamce w ziemi. Trickster bynajmniej nie czuje żalu za straconym narządem (który, wbrew pozorom, nie jest spisany na straty i w kolejnych opowieściach odgrywa rozmaite role). Schulz zaklina się, że nigdy nie zapomni „tego uczucia męki nieskończonej, wieczystości potępienia” (37), którego miał doświadczyć, gdy uświadomił sobie potworność i straszliwość popełnionego grzechu.

Stanisław Rosiek podaje w wątpliwość autentyczność Schulzowskiego snu („Nie można wykluczyć, że Schulz na jawie wymyślił swój sen, wiedząc, że list kieruje do Stefana Szumana, profesora psychologii na Uniwersytecie Jagiellońskim”<sup>418</sup>), co jednak, jak podkreśla, nie dyskwalifikuje go jako ważnego przekazu dla odbiorców. Schulz napisze o nim: „najistotniejszy i najgłębszy mój sen”, „sen antycypujący mój los” (KL 36), Rosiek nazwie go „mitem własnego początku”, mitem założycielskim Schulza. Mamy zatem dwa mity o autokastracji – jeden należący do imaginarium dawnych ludów indiańskich, drugi – do prywatnej mitologii przedwojennego polskiego artysty.

---

<sup>418</sup> Stanisław Rosiek, *Odcienie...*, s. 151.

Jakie są skutki tego potwornego i nieodwołalnego czynu? Jeśli chodzi o trickstera, niewiele się zmienia. Jak to bywa w bajkach, ucięty penis nie przestaje być penisem i nic nie stoi na przeszkodzie, by w razie potrzeby wyjąć go z pudełka i z powodzeniem użytkować. Można na przykład wrzucić go do wody, w której kąpie się młoda córka wodza. Albo zaatakować nim pręgowca, który jednak wykazuje się większym sprytem i w odwecie przegryza go na kilka części. Trickster zdumiewająco szybko otrząsa się po tej makabrycznej scenie („*What a shame*”) i postanawia, jak na herosa kulturowego przystało, wykorzystać pokawałkowane genitalia jako dary dla ludzi. Następnie porzuca puste pudełko i rusza dalej, z pozostałym – zmniejszonym do „ludzkich” rozmiarów – narządem. Mimo dokonania autokastracji nie staje się kastratem. To nie mit o utracie, tylko antropogenezie.

Inaczej z Schulzem. Rzeczywistość jest dla bohatera jego narracji bezlitosna. Po pierwszej części snu („to jest niejako antecedens, partia snu bez intonacji uczuciowej”) następuje druga, w której dochodzi do otrzeźwienia i konstatacji. Trickster decyduje się na autokastrację spontanicznie i nie dręczy go sumienie. Schulz podobnie. Dopiero później pojawia się u niego poczucie winy („Jestem jak gdyby już poza czasem w obliczu wieczności, która dla mnie nie będzie już niczym innym jak straszną świadomością winy” [37]).

„Co to znaczy (i jakie ma skutki), że ktoś – na przykład Schulz – imaginacyjnie dokonuje autokastracji i komunikuje to innym”<sup>419</sup>, zastanawia się Rosiek. I dochodzi do kilku ważnych wniosków – Schulz staje poza płciami. Z własnej woli rezygnuje z seksualnych potrzeb swojego ciała i możliwości prokreacji, a tym samym wychodzi poza czas i historię, „wyłącza się z następstwa pokoleń”<sup>420</sup>. Rosiek dostrzega w śnie Schulza „symboliczny akt przejścia od życia biologicznego (i biologicznej wieczności) do życia w literaturze i sztuce”<sup>421</sup>. Trickster przeciwnie – mimo dokonania autokastracji nie pozbawia się możliwości spółkowania ani rozmnażania się. Ostatecznie nic nie traci. Więcej jednak różnic niż podobieństw między tymi dwiema scenami. Ich bohaterowie od początku kierują się inną motywacją. Trickster działa z powodów pragmatycznych, Schulz – ideowych.

---

<sup>419</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>420</sup> Ibidem.

<sup>421</sup> Ibidem, s. 155.

## Lewis Hyde i artyści-tricksterzy

Na tym nie koniec dziwacznej zabawy w szukanie pokrewnych cech Schulza i trickstera. Korzystając z koncepcji Lewisa Hyde'a, autora książki *Trickster makes this world. How disruptive imagination creates culture*, można podjąć próbę interpretacji Schulza-artysty w kontekście mitu o tricksterze. Hyde pokazał, że mityczna figura błazna-łotrzyka może uobecniać się nie tylko w kreacjach postaci literackich, ale w samym myśleniu o sztuce i sposobach jej tworzenia. Metafora artysty-trickstera posłużyła amerykańskiemu krytykowi na określenie twórców, dla których sztuka jest przestrzenią przekraczania granic:

Trickster jest wystarczającą abstrakcją, już zdystansowaną przez konkretne wcielenia takie jak Hermes czy Kojot. Rzeczywiste osoby są zawsze bardziej skomplikowane niż archetyp. [...] Tak czy owak, moje stanowisko nie jest takie, że artyści, o których piszę, są tricksterami, ale że w ich twórczości są takie momenty, gdy ich działania artystyczne są zbieżne z tym mitem<sup>422</sup>.

Pochodzenie, żywotność i trwałość kultury wymagają, by istniało miejsce dla postaci, których rolą jest odkrywanie i zakłócanie tego, na czym jest oparta kultura<sup>423</sup>.

„Tricksterskość” Hyde odnalazł między innymi w malarstwie Pabla Picassa, w *ready-mades* Marcela Duchampa, w kompozycjach muzycznych Johna Cage'a, w poezji konfesyjnej Allena Ginsberga. Metaforą artysty-trickstera można za Hyde'em objąć tych artystów, którzy wiedzą, że „kreatywny duch” musi porzucić koncepcje „ciasne i przewidywalne”, i którzy odczuwają potrzebę burzenia narzuconych porządków. Schulz wpisuje się chyba w to grono, choćby ze względu na obecny w jego twórczości specyficzny rodzaj krytyki kultury europejskiej, opisany przez Marcina Całbeckiego. Jego zdaniem Schulz sięga po środki charakterystyczne dla twórców awangardowych, polegające na wyszydzeniu tradycyjnego dziedzictwa, i choć blisko mu do dadaistów, „jest w swej krytyce kultury dużo bardziej radykalny”<sup>424</sup>.

Bożena Stokłosa w artykule *Trickster – postać mityczna, archetyp i figura twórcy* cytuje słowa pewnego współczesnego artysty, który zauważył, że obecnie trickster wyraża „tęsknoty tych, którzy pragną odzyskać indywidualizm, swobodę i wolność [...] stosując sztuczki, za których pomocą przechytrzają siły polityczne, zaspokajają potrzeby finansowe i rozkoszują się wolnością oraz swobodą indywidualnego stylu życia, pełnego

---

<sup>422</sup> Lewis Hyde, op. cit., s. 14. Tłum. B. T.

<sup>423</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>424</sup> Marcin Całbecki, *Schulz dadaistą? Parodystyczna krytyka kultury europejskiej w opowiadaniu Brunona Schulza „Dodo”*, „Schulz/Forum” 2012, nr 1, s. 23.

przygód i oznaczającego samorealizację<sup>425</sup>. Ta myśl wydaje mi się nie tylko aktualna, ale przede wszystkim uniwersalna. Z nie mniejszym powodzeniem można by ją odnieść do lat trzydziestych ubiegłego wieku, gdy ukazały się drukiem opowiadania Schulza. Jak pisze Piotr Sitkiewicz, który skrupulatnie prześledził i opisał dzieje przedwojennej recepcji *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*:

krytycy dostrzegli w Schulzu zjawisko wspaniałe, wyjątkowe, oryginalne, ale jednocześnie dziwne, niespotykane, tajemnicze, inne, osobne. Samorodny talent, w pełni ukształtowany w chwili późnego debiutu, zaprezentował świat swojej wyobraźni przemyślany w każdym szczególe. Nie przystawał do żadnego oswojonego modelu prozy, dlatego niewiele się zdało poszukiwanie paranteli w świecie sztuki i literatury. Wymykał się prostym schematom. [...]. Dla niektórych stał się niebezpieczny<sup>426</sup>.

Dla kogo? Kto w międzywojniu bał się trickstera i dlaczego? Z pewnością bali się go ci, którzy postulowali społeczną użyteczność sztuki, a w przededniu drugiej wojny światowej do tej grupy należeli zarówno prawicowi, jak i lewicowi krytycy. Schulzowi zarzucano, że jego twórczość jest apolityczna i antyideowa, oczekiwano, by opowiedział się po którejś ze stron. Przyczyną tej tendencji wśród krytyków była (wyjaśnia Sitkiewicz) „postępująca ideologizacja dyskursu krytycznego”, która wynikała „zarówno z zaostrzenia się stosunków Polski z sąsiadami, jak i z radykalizacji politycznej [...], charakteryzującej całą ówczesną Europę”<sup>427</sup>.

Tymczasem Schulz pisze swoje „traktaty pięknoducha”<sup>428</sup> i „brnie w abrakadabry formalne”<sup>429</sup>. Przesadne eksperymentatorstwo, fascynacja fizjologią i patologią, wyczerpanie ideowe – to wszystko, zdaniem Ignacego Fika, cechy charakterystyczne literatury „skrzywionej i chorej”, „literatury choromaniaków”<sup>430</sup>, której zarzucał, że w jej obrębie „człowiek [...] składa się z gestów, grymasów ust, parszającej śliny, odurzających

---

<sup>425</sup> Wa-Conner, *The Trickster: A God's Evolution from Ancient to Modern Times*, [http://www.authors-den.com/categories/article\\_top.asp?catid=238id=39689](http://www.authors-den.com/categories/article_top.asp?catid=238id=39689) (16 lutego 2012), cyt. za: Bożena Stokłosa, *Trickster – postać mityczna, archetyp i figura twórcy*, <http://www.opposite.uni.wroc.pl/2011/stoklosa.htm#sdfootnote46sym>, dostęp: 28 marca 2023.

<sup>426</sup> Piotr Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy...*, s. 81.

<sup>427</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>428</sup> Kazimierz Wyka, Stefan Napierski, *Dwugłos o Schulzu...*, SWW 464.

<sup>429</sup> Zdzisław Broncel, *Literatura maligny. O „Sklepiach cynamonowych” Brunona Schulza*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 6, s. 1; SWW, s. 111.

<sup>430</sup> Oprócz Schulza do grona choromaniaków Fik zaliczał m.in. Gombrowicza, Witkacego, Choromańskiego, Uniłowskiego.



zapachów, szlagierowych frazesów, zwierzęcych popędów, mistycznych wzlotów, chamskich rękoczynów, zestarzałych kompleksów”<sup>431</sup>. Oburzał się, że „kpiny z rozumu i logiki święcą w ich świecie najzuchwalsze orgie. Różne niedouki wyśpiewują hymny na cześć nonsensu i paradoksu”<sup>432</sup>.

„Może to nie trickster jest pozbawiony zasad; może to nasze własne zasady i nasza potrzeba porządku są odpowiedzialne za złe rządy i okrucieństwo?”<sup>433</sup>, pyta Hyde, za Johnem Strattonem Hawleyem. Świat przesadza z zasadami – zjawisko, niestety, dobrze znane. Czy przesadzał także w dwudziestoleciu międzywojennym? Włodzimierz Bolecki w *Słowniku schulzowskim* wyjaśniał powody, jakimi kierowali się krytycy Schulza – także tej miary co Kazimierz Wyka, który wytykał mu antyhumanizm, utwierdzenie chaosu, brak hierarchii: „Schulz swoją twórczością zakwestionował najważniejsze normy, kryteria i wartości, jakie respektowała i jakich od pisarzy wymagała krytyka literacka lat trzydziestych”<sup>434</sup>.

Schulz zwykle nie odpowiadał na zarzuty stawiane mu przez krytykę. W publicznym quasi-liście do Witkacego odniósł się jednak do negatywnych opinii dotyczących *Sklepów cynamonowych* i ich destrukcyjnej tendencji. Wyjaśnia w nim własną koncepcję sztuki, z którą się utożsamiał, jako odbiorca i jako artysta: „Sztuka jako spontaniczna wypowiedź życia stawia zadania etyce – nie przeciwnie. Gdyby sztuka miała tylko potwierdzać, co skądinąd już zostało ocalone – byłaby niepotrzebna” (SK 10).

W tej refleksji na temat sztuki, która ma być „sondą zapuszczoną w bezimienne”, która z natury jest amoralna i ma pełne prawo odrzucać tradycyjne konstrukty, odbija się nieprzenikniona gęba trickstera – błazna, który jest wieczną przemianą.

---

<sup>431</sup> Ignacy Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, s. 1; SWW 169-170.

<sup>432</sup> Ibidem, s. 172.

<sup>433</sup> Lewis Hyde, op. cit., s. 279.

<sup>434</sup> Włodzimierz Bolecki, *Dwugłos o Schulzu...*, s. 95.



## Piruet baletnicy

Teatr jest przestrzenią obserwacji. Natręctwo gapienia się rehabilituje gest ostensji, który nie tylko przyzwala, ale zachęca i prowokuje, by oddać się przyjemności patrzenia. Ten truizm jest nawet uwarunkowany etymologicznie. Greckie słowo *théatron* (dosł. „dane do patrzenia”) tłumaczy się jako miejsce, z którego ogląda się widowiska; przestrzeń ambiwalentną i niestabilną, syntezę domu i świątyni<sup>435</sup>. Starożytni rozumieli pod tym pojęciem budowlę, „schody do ołtarza”, publiczność lub po prostu miejsce zgromadzeń. „Mogła to być każda konstrukcja z rzędami do siedzenia lub stania”<sup>436</sup>.

Znamienne, że taki sam rdzeń ma także słowo teoria (gr. *théasthai* – patrzeć na coś, oglądać, kontemplować<sup>437</sup>). Poznać świat poprzez zmysł wzroku. Zobaczyć, czyli zrozumieć. Jakkolwiek na pierwszy rzut oka nie wydawałoby się to wcale tak oczywiste, teatr i teoria wyrastają z tych samych epistemologicznych pragnień. Samuel Weber pisze o tym przekonująco w książce *Teatralność jako medium*:

Wartościowanie wzroku ponad innymi zmysłami, zwłaszcza słuchem, sugerowane przez popularność takich słów jak *teoria* i *teatr*, ale również *telewizja*, często bywa rezultatem pragnienia zabezpieczenia sobie pozycji dystansu, który rzekomo pozwala ujrzeć przedmiot w całości i zarazem pozostawiać w bezpiecznej odległości od niego<sup>438</sup>.

W rzeczywistości idzie tu o chęć sprawowania kontroli. Idealną realizacją tego żądania miał być schemat panoptykalny, który pozwalał doskonale widzieć, nie będąc wcale widzianym<sup>439</sup>. Walter Benjamin zamieści w *Pasażach* taką notatkę: „Panoptikum – forma totalnego dzieła sztuki. Dziewiętnastowieczny uniwersalizm znalazł swój pomnik w panoptikum. *Pan-optikum* – tzn. nie tylko «ogłądanie wszystkiego», ale również «na wszystkie możliwe sposoby»”<sup>440</sup>.

---

<sup>435</sup> Erika Fischer-Lichte, *Teatr i teatrologia*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Wrocław 2012, s. 24; Mirosław Kocur, *Théatron*, [w:] idem, *Źródła teatru*, Wrocław 2013, s. 258.

<sup>436</sup> Ibidem, s. 259.

<sup>437</sup> Zob. Gerald Rabkin, *The Play of Misreading. Text/Theatre/Deconstruction*, “Performing Arts Journal” 1983 nr 1, s. 46-47; Magdalena Marciniak, op. cit., s. 23.

<sup>438</sup> Samuel Weber, *Teatralność jako medium*, tłum. Jan Burzyński, Kraków 2009, s. XV.

<sup>439</sup> Michel Foucault, *Panoptyzm*, [w:] idem, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant, Warszawa 2009, s. 197.

<sup>440</sup> Walter Benjamin, *Panorama*, [w:] idem, *Pasaże*, pod red. Rolfa Tiedemanna, przeł. Ireneusz Kania, pośl. opatrz. Zygmunt Bauman, Kraków 2005, s. 580.

Jak zauważył Michel Foucault, Jeremy Bentham, projektując Panoptykon być może znał już panoramy które Robert Barker zaczął budować w podobnym czasie (około 1787 roku), „a w których widzowie, zajmąwszy centralne położenie, oglądali rozciągający się wokół nich krajobraz, miasto albo bitwę”<sup>441</sup>.

Ten wyjątkowy potencjał panoramy, umożliwiający widzom „malownicze podróże wewnątrz pomieszczenia”<sup>442</sup>, przyniósł jej tak wielką popularność i rozwój w niezliczonych wariantach kinoramy, cykloramy, kosmoramy, pleoramy, carporamy, etc. W 1859 roku Charles Baudelaire zachwycił się wynalazkiem dioramy, która, jego zdaniem, dużo bardziej niż obrazy pejzażystów, paradoksalnie bliższa była prawdy, właśnie ze względu na jej iluzyjny i teatralny charakter:

Wolę raczej oglądać dioramy, których brutalna magia potrafi mi narzucić użyteczną iluzję; wolę oglądać pewne dekoracje teatralne, gdzie widzę moje najdroższe sny w artystycznym kształcie tragicznej kondensacji. Ponieważ są to rzeczy fałszywe, są nieskończenie bliższe prawdy; tymczasem większość naszych pejzażystów to kłamcy, właśnie dlatego, że poniechali kłamstwa<sup>443</sup>.

Benjamin w dzieciństwie lubił odwiedzać cesarską panoramę (*Kaiser-Panorama*) w szczególności dla dźwięku dzwoneczka, sygnalizującego zmianę przezroczy:

Muzyki, która potem sparaliżowała podróże z filmem, bo przez nią rozpada się obraz, którym mogłaby się karmić wyobraźnia – otóż muzyki w cesarskiej panoramie nie było. Dla mnie jednak cały ten zakłamaný czar utkany z sielankowych oaz i żałobnych marszy wokół ruin nie mógł się równać z pewnym drobnym, prawdziwie zakłócającym efektem. Był nim brzęk dzwonka rozbrzmiewający na kilka sekund przed wycofaniem się obrazka, by pozostawić po sobie puste miejsce i wpuścić następny. Ilekroć rozbrzmiewał, tęskny nastrój pożegnania przenikał góry aż do ich podnóża, miasta z oknami lśnącymi jak zwierciadła,

---

<sup>441</sup> Ibidem, s. 202.

<sup>442</sup> Erich Stenger, *Daguerres Diorama in Berlin*, Berlin 1925, s. 73, za: Walter Benjamin, op. cit.

<sup>443</sup> Charles Baudelaire, *Salon 1859 (Pejzaż)*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekł. Joanna Guze, Gdańsk 2000, s. 294. Słowa Baudelaire’a przytaczam za Stanisławem Rośkiem, który przypomniał je w kontekście listu Adama Mickiewicza do Wiery Chlustin, będącego relacją z podróży do Konstantynopola: „[Mickiewicz] nie podziela upodobania [Baudelaire’a] do tak skomplikowanej dialektyki w dochodzeniu do prawdy. Opisując Konstantynopol, odrzuca (i przekracza) zewnętrzny obraz świata, który odtworzą dioramy. To, co znajduje się na powierzchni, wydaje mu się mało ważne” (Stanisław Rośki, *Miejsce śmierci*, [w:] idem, *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne*, Gdańsk 2013, s. 40).

dalekich malowniczych tubylców, dworce kolejowe pełne żółtego dymu, przenikał wzgórze z winnicami aż po najdrobniejszy szczegół<sup>444</sup>.

Marcowi Sagnolowi to wspomnienie wyda się bardzo Schulzowskie („Bruno Schulz opisuje z takim samym entuzjazmem wnętrza sklepów cynamonowych”<sup>445</sup>). Dowodów na to, że obydwu pisarzy łączy jakieś „tajemnicze i głębokie pokrewieństwo”, Sagnol odkrywa znacznie więcej – w obsesji gromadzenia bibelotów i znaczków pocztowych, w estetyce kiczu i tandety, powrotach do tradycji figur woskowych, lalek, automatów i manekinów, w zainteresowaniu teatrem, „ale nie samą sztuką, lecz sceną i dekoracjami”<sup>446</sup>.

Od publikacji tekstu Sagnola na łamach francuskiego czasopisma „Les Temps modernes” w 2006 roku sporo już napisano o Schulzu i Benjaminie<sup>447</sup>. Ostatnio Katarzyna Szalewska zwróciła uwagę na wspólną dla obu artystów fascynację „architekturą szkła” i „okiennizacją” rzeczywistości<sup>448</sup>. Charakterystyczna w czasach formowania się nowoczesności praktyka „pokazywania oglądania” przyjmowała często formę miniaturyzacji świata, która była „przejawem narcystycznego modelu podmiotowości. Narcyz staje się podmiotem silnym, tworząc świat możliwy do ogarnięcia wzrokiem”<sup>449</sup>. Umieszczenie Schulza w tym kontekście nie do końca przekonuje: „widzenie oznacza poznanie, a wiedza okazuje się dla podmiotu władzą. Narrator Schulza panuje niepodzielnie w świecie, który stwarza we własnym spojrzeniu”<sup>450</sup>. Nie wiem, czy może być coś bardziej obcego Schulzowi niż kategoria silnego, władczego podmiotu, nawet jeśli światy, nad którymi panuje, to tylko miniatury.

---

<sup>444</sup> Walter Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, tłum. Bogdan Baran, Warszawa 2010, s. 27-28.

<sup>445</sup> Marc Sagnol, *Dzieciństwo, kicz i manekiny. Magiczne doświadczenia i przeżycia Waltera Benjamin i Brunona Schulza*, przeł. Ewa Pawlikowska, „Schulz/Forum” 2022, nr 19-20, s. 129.

<sup>446</sup> Ibidem.

<sup>447</sup> Zob. na przykład Monika Tokarzewska, *Bruno Schulz i Walter Benjamin. Między zachodnioeuropejską metropolią a środkowoeuropejską prowincją*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2010, nr 3. Zob. też „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019 nr 1-2 (tu: Jurko Prochaśko, *Sfinks w labiryncie. Walter Benjamin i Bruno Schulz w poszukiwaniach utraconego dzieciństwa*, przeł. Wiera Meniok; Jana Waldhör, *Kiedy miejsca znikają za zasłoną języka mitu: bujna gwałtowność wspomnień z dzieciństwa w Skleпах cynamonowych Brunona Schulza*, przeł. Małgorzata Sady).

<sup>448</sup> Katarzyna Szalewska, op. cit., s. 37-42.

<sup>449</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>450</sup> Ibidem.

Schulzowski bohater nie panuje nad światami, które tworzy. Raczej manifestuje swoją bezradność. Być może niektóre fragmenty opowiadań Schulza sugerowałyby co innego (ogrodowe kule szklane, w których „zakłęte były całe świetlane i jasne światy” [Sierpień, SC 32], „z miniaturową i świetlaną panoramą świata, z szczęśliwie uporządkowanymi planami” [OP 190]), jednak już nawet w tych obrazach nietrudno wyczuć kruchość budowanych światów, które prędzej czy później rozproszą się, robiąc miejsce nowym<sup>451</sup>. Szalewska odczuwa chyba tę relatywność, bo, analizując asortyment sklepów cynamonowych w dalszej części tekstu, pisze:

połączenie metaforyki teatralnej z okulocentryczną umożliwia podanie w wątpliwość oka jako atrybutu wiedzy. Władza spojrzenia nie jest już powiązana z sukcesem epistemologicznym, lecz metafizycznym i ontologicznym. Nie jest to wszak władza „szkiełka i oka”, ale Wunderkammery z mandragorami i norymberskimi mechanizmami ze *Sklepów cynamonowych*<sup>452</sup>.

### **Głowy-grzechotki, ludzie-kołatki**

Józef błąka się wśród domów z kartonu, pluszowych motyli (OP 182) i papierowych ptaków (SC 119), jak gdyby znalazł się zupełnie sam na opuszczonej scenie, w samym środku porzuconej scenografii, „w rupieciarni jakiejś wielkiej, nieureczywistnionej maskarady” (51), „jakiegoś ogromnego, pustego teatru” (111).

Zdarza się, że czasem rzeczywiście jest sam. Świat jest wtedy „pusty i żółty” (SC 28) albo „pusty i czysty” (OP 138). Ale Józef, zajmując pozycję obserwatora i narratora, godzi się przyjąć rolę samotnika – nawet wśród tłumu.

Zwłaszcza wśród tłumu<sup>453</sup>, który, jak wiadomo, potrafi być okrutny: „Tłum śmieje się. Czy rozumiecie sadyzm, upajające, demiurgiczne okrucieństwo tego śmiechu?” (*Traktat o manekinach*, SC 60). W *Nocy Wielkiego Sezonu* „pospolity lud, bezpostaciowy tłum, gawieź bez twarzy i indywidualności” (*Traktat o manekinach*, SC 116) oddaje się „wyuzdanej wesołości”, za nic sobie mając troski Jakuba o „straconą sprawę poezji”

---

<sup>451</sup> W literackich próbach tworzenia kolejnych nowych światów można widzieć zjawisko dramatyzacji, które służy na przykład – jak pisze Burzyńska – „jako wsparcie dla podmiotu, który doświadczył rozbicia jedności ego i ładu otaczającego świata”, co było charakterystyczne zwłaszcza „dla pokoleń debiutujących po I i II wojnie światowej” (Anna R. Burzyńska, op. cit., s. 19).

<sup>452</sup> Katarzyna Szalewska, op. cit., s. 43.

<sup>453</sup> Z perspektywy socjologicznej przyjrzał się temu zjawisku David Riesman w znanej książce *Samotny tłum*, w której opisał zmiany w kształtowaniu się charakteru przedstawicieli amerykańskiej klasy średniej w tzw. społeczeństwie zewnątrzsterownym (przekł. oraz wstęp do wyd. pol. Jan Strzelecki, Kraków 2011).

(*Manekiny*, SC 48). Trąbiący na alarm ojciec zostaje zagłuszony przez „wielki roześmiany chór tłumu. – Jakubie, handlować! Jakubie, sprzedawać! – wołali wszyscy, a wołanie to, wciąż powtarzane, rytmizowało się w chórze” (*Traktat o manekinach*, SC 115). Hałaśliwy tłum uprawia „bezsmyślne gadanie”, „siekaninę gadania” (117). Ale „Jakże można było żądać powagi od nich, od tego ludu kołatek i dziadków do orzechów! Jak można było żądać zrozumienia dla wielkich trosk ojca od tych młynków mielących bezustannie kolorową miazgę słów” (116).

Ma się wrażenie, że „lud kołatek i dziadków do orzechów”, „głowy-grzechotki, ludzie-kołatki” (SC 113), ludzie-zapałki (OP 366) z opowiadań Schulza to jacyś dalecy kuzyni „ludzi gałek i ludzi kręgli” (SK 84) z powieści *Akacje kwitną* Debory Vogel. „Ten aspekt człowieka zdegradowanego do pionka, do figurki mechanicznej, do gałki z melonikiem – pisał Schulz w szkicu poświęconym jej książce – dzieli autorka z konstruktywistyczną wizją świata, narzuconą przez nowoczesną sztukę plastyczną” (SK 82). I choć Schulz stanowczo odcina się od jakichkolwiek zbieżności jego prozy z recenzowaną powieścią („W istocie książka ta wynika z całkiem innych i oryginalnych podstaw światopoglądowych” [83])<sup>454</sup>, trudno nie zauważyć, może nie bliźniaczych, ale przynajmniej siostrzanych obrazów pojawiających się i tu, i tam<sup>455</sup>. W recenzji Schulz sięga zresztą po kryptocytaty z własnych opowiadań. W *Nocy Wielkiego Sezonu* pojawia się „gawiedź bez twarzy i indywidualności”, u Vogel Schulz widzi – „figury bez twarzy i bez indywidualności” (SK 82). Całe passusy tej analizy równie dobrze mogłyby służyć za autodeskrypcję jego prozy („anonimowy tłum lalek, manekinów z wystaw fryzjerskich, passantów w sztywnych melonikach, manikiurzystek i kelnerów”; „Jesteśmy jakby w surrealistycznym krajobrazie ograniczonym płaskimi domami bez okien, figurami reklam i szyldów, pod niebem tekturowym i lakierowanym” [83-83])<sup>456</sup>.

Różnica między światami Schulza i Vogel jest jednak znacząca. Wspólna dla nich fascynacja degradacją człowieka do mechanicznej lalki realizuje inne, przeciwne sobie, projekty filozoficzne. Pod koniec recenzji Schulz pisze: „Proza Debory Vogel jest adekwatem świata na zawsze gotowego, nieruchomego, zmechanizowanego. Ruch jest tu

---

<sup>454</sup> Tym krótkim sprostowaniem ucinął niejako możliwość dyskusji, co wydaje się dziś gestem nie tyle w obronę jego własnej suwerenności, ale raczej „oryginalności podstaw światopoglądowych” przyjaciółki.

<sup>455</sup> Por. Zob. też. Barbara Sienkiewicz, *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*

<sup>456</sup> Co zresztą było zresztą charakterystyczną praktyką Schulza-krytyka (por. Jerzy Ficowski, op. cit., s. 242).

złudzeniem, mrzonką [...] narracja jest pozorem, trickiem i idzie luzem obok znieruchomiłego tragicznego świata tej wizji” (84). U Schulza – odwrotnie: ruch określa istotę bycia. „Martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia” (SC 55), nauczał Jakub w swoich domowych prelekcjach. Ciągłe demistyfikacje upozorowanej maskarady potwierdzają i konstytuują powszechny hylozoizm, płynność wszelkiej substancji.

Trudno powiedzieć, co bardziej niepokoi: niekończący się ruch u Schulza czy martwy bez-ruch u Vogel. Wydaje się, że obie projekcje wyrastają z tego samego poczucia głębokiej samotności. Jak w pierwszych słowach fragmentu *Ulice i niebo*, otwierającego tom prozy Vogel z 1933 roku: „Tego dnia wszyscy, którzy znaleźli się w ulicach – ginęli po prostu za nieoczekiwanym jakimś spotkaniem”<sup>457</sup>.

### **Maszkary, gęby i maski pośmiertne**

Ten nastrój wyobcowania pogłębia obecność maski. Maską, jakkolwiek by nie było, ma w sobie coś niepokojącego. Wiedział coś o tym Jorge L. Borges: „Przed maskami zawsze czułem strach”<sup>458</sup>. Wiedział i Giorgio Strehler:

Maska jest narzędziem tajemniczym, strasznym. Mnie osobiście zawsze przerażała i przerażać nie przestaje. Z maską na twarzy stajemy u progu teatralnego misterium, odżywają demony, niezmiennie, statyczne, nieruchome twarze, które tkwią u korzeni teatru<sup>459</sup>.

Wiedział też Schulz. Podczas jednej z licznych metamorfoz Jakuba: „Straszliwa odraza zamieniła jego twarz w stężoną maskę tragiczną, w której tylko źrenice, ukryte za dolną powieką, leżały na czatach, napięte jak cięciwy, w wiecznej podejrzliwości” (SC 101).

W *Sierpniu* Józef wychodzi z matką na spacer i mijając przechodniów, nie może oprzeć się wrażeniu, że ich twarze przypominają maski:

Przechodnie, brodząc w złocie, mieli oczy zmrużone od żaru, jakby zalepione miodem, a podciągnięta górna warga odsłaniała im dziąsła i zęby. I wszyscy brodzący w tym dniu złotym mieli ów grymas skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tą samą maskę – złotą maskę bractwa słonecznego;

---

<sup>457</sup> Debora Vogel, *Kwiaciarnie z azaliami*, [w:] eadem, *Akacje kwitną. Montaż*, il. Henryka Strenga, posłowie Karolina Szymaniak, Kraków 2006, s. 9.

<sup>458</sup> Jorge Luis Borges, *[Widzę się w masce...]*, przeł. Adam Komorowski, [w:] *Maski*, tom 1, wybór, oprac. i red. Maria Janion i Stanisław Rosiek, Gdańsk 1986.

<sup>459</sup> Giorgio Strehler, *Pamięci Marcella Morettiiego. Aktor i maska*, [w:] idem, *O teatr dla ludzi*, wybór, wstęp i noty: Andrzej Zieliński, przeł. Andrzej Zieliński, Warszawa 1982, s. 202.



i wszyscy, którzy szli dziś ulicami, spotykali się, mijali, starcy i młodzi, dzieci i kobiety, pozdrawiali się w przejściu tą maską, namalowaną grubą, złotą farbą na twarzy, szczyrzyli do siebie ten grymas bakchiczny – barbarzyńską maskę kultu pogańskiego (SC 28).

Podobny obraz można znaleźć we *Wiosnie*: „Ludzie chodzą odurzeni światłem z zamkniętymi oczyma” (OP 190).

Trudno odgadnąć, czy przechodnie z wykrzywionymi wargami, nozdrzami, brwiami i językami, rzeczywiście przywdziali maski, czy może ich własne twarze stają się maskami. Albo może maskarami. Semantyka tego pojęcia pozwala wybrnąć z ontologicznego kłopotu. Maskara to „dawn. maska”, ale też „brzydka, budząca wstręt twarz lub postać, potwór, straszidło”<sup>460</sup>. W architekturze przyjmuje często postać dekoracyjnych maskaronów.

Takie maskary, prawdziwe gęby, często zredukowane do samych głów, Schulz chętnie pokazuje w swoich rysunkach. Można je znaleźć w *Xiędze Bałwochwalczej*. Zazwyczaj kryją się gdzieś w cieniach drugich planów, realizując *punctum* całej sceny, element, który „przełamuje studium lub poddaje je rytmowi”<sup>461</sup>, jak objaśniał Barthes. Ale „to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on wybiega ze sceny jak strzała i przeszywa mnie”<sup>462</sup>.

Tak jak przeszywa mnie coś, co dostrzegam, wpatrując się w jeden z autoportretów Schulza (*Autoportret ze Stanisławem Weingartenem i dwiema modelkami*). Chodzi o pewien detal dekoracyjnej ramy, wykonanej (jak cała praca) czarną kredką i tuszem. Ramę zdobią delikatne, androginiczne nagie ciała ludzkie, ozdobne motywy roślinne i grupy osobliwych maskaronów.

W samym środku górnej części ramy chłopięca postać kuli się w pozycji embrionalnej. Z obydwu stron okalają ją duże męskie głowy. Dwie z nich przypominają twarze Schulza i Weingartena, które znajdują się tuż poniżej, w przestrzeni obrazu.

---

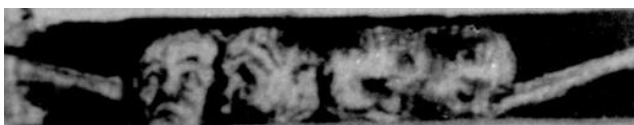
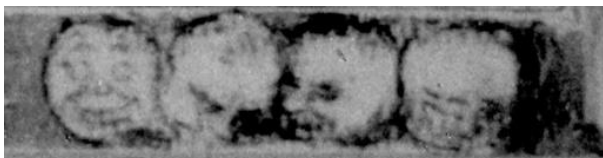
<sup>460</sup> *Maskara*, [w:] *Słownik wyrazów obcych PWN*, oprac. Lidia Wiśniakowska, Warszawa 2004, s. 593. Zob. też: Bożena Matuszczyk, *Z historii zapożyczeń leksykalnych: maskara. Studium semantyczne*, „Roczniki Humanistyczne” 1983, nr 6.

<sup>461</sup> Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa 2020, s. 54.

<sup>462</sup> *Ibidem*.



**Autoportret ze Stanisławem Weingartenem i dwiema modelkami, 1921, czarna kredka, tusz, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma w Warszawie**



**Detale dekoracyjnej ramy *Autoportretu ze Stanisławem Weingartenem i dwiema modelkami***

W dolnej części ramy, po obu stronach, symetrycznie, formują się kolejne dwie grupy maskaronów. Czasem mają przymknięte powieki, innym razem w miejscu oczu ziele pustka. Ich wargi wykrzywają się w upiorne uśmiechy, przeraźliwe grymasy. Maskarony pełnią tu oczywiście funkcję dekoracyjną, co nie znaczy, że ich obecność jest przypadkowa.

Stylistyka ramy współgra z sytuacją przedstawioną na obrazie. Schulz pokazuje Weingartenowi swoją pracę; sam spogląda przed siebie, jakby w oczekiwaniu na opinię przyjaciela. O stolik, przy którym siedzą, opiera się półnaga kobieta w niedbałej pozie. Druga modelka kryje się pod nim, przyciskając do ciała damski pantofelek. Na stole znajduje się postument z małym manekinem malarskim, którego krucha figurka przypomina ciała z ramy obrazu. Modelki pozostają poza wzrokiem mężczyzn, choć najpewniej to właśnie ich ciała zostały uwiecznione na kartce, którą trzyma w dłoni Weingarten. Ta gra eksponowania (ciał) i oglądania ich (męskim okiem) przenika z centrum obrazu na obszar ramy, dezaktualizując jej użytkową funkcję. Rama staje się znakiem. A gęby tracą status *punctum* na rzecz studium.

Trudno nie dostrzec podobieństwa tych gęb z twarzami, które tłumnie powracają na planszach *Xięgi bałwochwalczej*. Czyje to twarze? Pulchnych podglądaczy? Udręczonych eunuchów? Pewne jest, że choć nieme, coś do nas mówią.

Te zastygłe gęby, zawłaszczone przez przybrane na chwilę miny, stają się emblematycznymi znakami. Maria Janion, podczas gdańskich konwersatoriów, których zapis ukazał się drukiem w serii „Transgresje”, wspominała o „suwerenności maski”<sup>463</sup>. Proces przeobrażania się przedmiotu w podmiot następuje niejako samoistnie, poza udziałem zamaskowanej postaci. Maską zastępuje twarz, „wżera się” w nią. To upodmiotowienie maski i jej dominacja nad twarzą nosi znamiona jakiegoś fatalizmu, który wyraża się w tym, że „maska po prostu j e s t. Ona istnieje i ona jak gdyby przychodzi”<sup>464</sup>.

Jej wybór nigdy nie jest przypadkowy ani niewinny. Janion była przekonana, że w ogóle nie ma żadnego wyboru, choć zamaskowany może mniemać, że jest inaczej. To maska wybiera postać, nie odwrotnie. W *Sierpniu* Józef wyobraża sobie, że „słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tą samą maskę – złotą maskę bractwa słonecznego” (SC 28). Ludzie na rynku są „wyznawcami” kultu pogańskiego. A jednak wstąpienie do bractwa słonecznego odbywa się poza ich wolą. Nie wymaga nawet skomplikowanych

---

<sup>463</sup> Maria Janion, *Autonomia maski*, [w:] *Maski...*, s. 190.

<sup>464</sup> Eadem, *Maska i sobowtór*. „*To trzecie*”, [w:] op. cit., s. 235.

procedur. Wystarczy wyjść z domu po sprawunki i już się jest w tym gronie („i wszyscy, którzy szli dziś ulicami, spotykali się, mijali, starcy i młodzi, dzieci i kobiety, pozdrawiali się w przejściu tą maską”).

Jedną i tą samą. Ta figura jednakowej maski powraca, gdy Wiosna od niechcienia gryzmoli „uśmiechnięte twarze, wciąż jeden i ten sam uśmiech w tysiącnych powtórzeniach” (OP 147-148). W *Ulicy Krokodyli* podróżni „stoją czarnym milczącym tłumem wzdłuż ledwo zarysowanych śladów toru, z twarzami w profilu, jak szereg bladych masek z papieru” (SC 96).

Zdarza się, że maska pojawia się w jeszcze innym kontekście, przemijania i śmierci. Jak w tym fragmencie *Wiosny*:

Oto są labirynty wnętrza, magazyny i spichrze rzeczy, oto są ciepłe jeszcze groby, próchno i mierzwa. Prastare historie. Siedem warstw, jak w dawnej Troi, korytarze, komory, skarbcie. Ile złotych masek, maska przy masce, spłaszczone uśmiechy, wyżarte twarze, mumie, puste poczwarki (OP 169).

W tej samej aurze sennego koszmaru czy surrealistycznej halucynacji zachowany jest fragment *Nocy Wielkiego Sezonu*:

uciekali przed zmierzchem w cichym popłochu [...] i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtymi plamami, i szli dalej, już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maska po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, sypiących się za ich ucieczką (SC 112).

Ucieczka przed tym, co nieuniknione jest ich ostatnim odruchem. Pozostają po nich porzucone larwy<sup>465</sup>. Pośmiertne maski. „Maska pośmiertna to wizerunek graniczny – tłumaczył Stanisław Rosiek – Przedstawia (i utrwała) ostatnią formę życia zastygłą w chwili śmierci. Po niej już tylko *informe* – jako efekt ukrytych przed oczyma żywych procesów biologicznej degradacji trupa”<sup>466</sup>.

U Schulza proces „degradacji trupa” nie jest ukryty. Dokonuje się jawnie. Ludzie, których dosięga „trąd zmierzchu” (SC 112), wysypujący się „ciemną wysypką na czole”, uciekają „w panice prędkiego rozkładu” (113). Ich oczy zapadają się, rysy ulegają

---

<sup>465</sup> Słowo „larwa”, określające zakrycie twarzy, nie jest tu przypadkowe. Jak pisze Wojciech Dudzik, „*Larva* po łacinie to tyle co widmo, straszdydło, duch. Ze względu na swą nieruchomość larwa (maska) kojarzy się więc z umarłymi, których – zgodnie z tradycją wielu kultur – reprezentowała (*Metamorfozy maski karnawałowej*. [w:] *Ogród sztuk. Maska*, pod red. Małgorzaty Jarmułowicz, przy współpracy Katarzyny Kręglewskiej, Gdańsk 2017, s. 119).

<sup>466</sup> Stanisław Rosiek, *Maska pośmiertna. Kilka wstępnych ustaleń*, [w:] *Ogród sztuk...*, s. 109.

rozmyciu. W końcu znikają oni sami. A „zmerch roił się od tych larw porzuconych” (112). Podobny opis można znaleźć w *Drugiej jesieni*:

I jest wielkie bezhołowie, i każdy ciągnie za sznury kurtyn, i niebo, wielkie jesienne niebo wisi w strzępach prospektów i pełne jest skrzywienia bloków. I ta pośpieszna gorączka, ten zdyszany i późny karnawał, ta panika nadrannych sal balowych i wieża Babel masek, które nie mogą trafić do swych szat prawdziwych (OP 241).

Krajobraz jesienny, złożony z „porzuconych kostiumów”, „strzępów prospektów”, kojarzy się, to oczywiste, z metaforyką przemijania. Ale coś jeszcze przykuwa uwagę w tym fragmencie: „wieża Babel masek”. Idzie tu już nie tylko o zatracenie „ja” w momencie nałożenia maski, ale o utratę rysu indywidualnego w tłumie, „szeregu białych masek z papieru” (SC 96). Ujednolicenie wygładów.

### **Tłum wychodzi z tłumu**

Gdy u Schulza pojawia się tłum, natychmiast rzuca się w oczy jego teatralność. Trudniej ją dookreślić i opisać. Pierwszy kłopot pojawia się przy próbie podziału ról. Kto tu kogo ogląda? Najprościej byłoby powiedzieć, że mieszkańcy miasteczka upodabniają się do publiczności w spektaklu świata. Jak w tym fragmencie *Wiosny*:

Ludzie gromadzą się na rynku [...], grupują się mimo woli i uzupełniają w wielki nieruchomy finał, w skupioną scenę czekania, obłoki spiętrzają się różowo i coraz różowiej, na dnie wszystkich oczu jest głęboki spokój i refleks świetlanej dali i nagle, gdy tak czekają – świat osiąga swój zenit, dojrzewa w dwóch, trzech ostatnich pulsach do najwyższej doskonałości (*Wiosna*, OP 190).

Czasem jednak role się odwracają. Tłum wychodzi z tłumu. I staje się aktorem. Nie idzie tu wyłącznie o sytuację „pokazywania oglądania”, o której była mowa wcześniej.

„Nie mogę już dłużej beczynnie siedzieć w ciemności, obserwując dziurę w ścianie”<sup>467</sup>, pisał Mike Pearson w manifestie *My balls/your chin* z 1998 roku. Przewartościowanie pozycji widza, które pogłębiło się wraz z pojawieniem się performatyki jako nauki, potwierdza istotne rozpoznanie: oglądający zawsze jest oglądany. Marzenie panoptyczne nie ziściło się lub jego czas przeminął. Współczesny teatr należy do rzeczywistości post-panoptycznej. W szesnastowiecznym teatrze iluzyjnym można jeszcze było myśleć

---

<sup>467</sup> Mike Pearson, *My balls/your chin*, „Performance Research” 1998 nr 1-2, s. 35-41, za: David Wiles, op. cit, s. 9.

o widzu jako zewnętrznej instancji, choć, jak przypomina Weber, już Platon podał w wątpliwość władzę spojrzenia widza:

Platońską parabolę jaskini charakteryzuje [...] to, że protagoniści są przede wszystkim w i d z a m i. I to widzami bardzo szczególnego rodzaju: nie tylko tkwiącymi w miejscu, ale również przykutymi do swoich miejsc. Są «więźniami», chociaż – i właśnie to sprawia, że owa scena jest pod wieloma względami tak nowoczesna – więźniami, którzy nie są świadomi swojego uwięzienia<sup>468</sup>.

Wiedza poznawcza widzów z jaskini jest ograniczona przez ich pozycję: „Nigdy nie znali innego położenia lub usytuowania i dlatego nie zdają sobie sprawy ze stosunków kształtujących miejsce, z którego patrzą”<sup>469</sup>. Figurę widza znamionuje nie władza, tylko jej pozór.

Podobne są doświadczenia przechodniów u Schulza, którym nie jest dana wiedza narratora-Józefa. Ale i w jego przypadku władza bywa pozorna, podważana zresztą niepewnością wobec zmian zachodzących w świecie.

W jego oczach miasto upodabnia się do teatru, ludzie przyjmują teatralne pozy i miny. „Szary bezosobisty tłum wydaje się nader przejęty swą rolą i pełen gorliwości w demonstrowaniu wielkowiejskiego pozoru” (*Ulica Krokodyli*, SC 94). Ludzie są w ciągłym ruchu, „grupują się mimo woli” (*Wiosna*, OP 190), „ustawiają się” (*Ulica Krokodyli*, SC 95), „przebiegają ulice” (*Sanatorium pod Klepsydrą*, OP 285). Przyglądając się okolicom ulicy Krokodyli Józef zauważa: „Pod domami płynie rzeka tłumy” (SC 94). Ma się wrażenie „błędnej, monotonnej, bezcelowej wędrówki, jakiegoś sennego korowodu marionetek” (SC 94). I dalej: „Tłum płynie monotennie i, rzecz dziwna, widzi się go zawsze jakby niewyraźnie, figury przepływają w spletanym, łagodnym zgiełku, nie dochodząc do zupełnej wyrazistości” (95).

Czasem jednak spojrzenie Józefa wyostrza się i jego oko widzi więcej. Pomimo „chronicznego zmroku”, który „nie pozwala nawet dokładnie rozróżniać twarzy” (*Sanatorium pod Klepsydrą*, OP 279). Nie przeszkadza jednak w oglądaniu się za miejscowymi dziewczynami: „Co jedynie zdołałem zauważyć, jako młody człowiek mający jeszcze na tym polu bądź co bądź pewne zainteresowania – zdradza Józef – to osobliwy chód tych panienek”. W istocie drobiazgowo opisuje ich specyficzny sposób poruszania się:

---

<sup>468</sup> Samuel Weber, op. cit., s. XVII.

<sup>469</sup> Ibidem, s. XVIII.

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 prostolinijnego truchciku, pełnego akuratałości o odmierzonej gracji.

Podobne opisy młodych ciał powracają w opowiadaniu *Wiosna*. Uwagę Józefa przykuwa „promenada wiosenna”, która przesuwana się codziennie przez aleje parku. „Krażą i nawracają, mijają i spotykają się w symetrycznych, wciąż powtarzających się arabeskach” (OP 165), jakby w rytmie dźwięków muzyki przygrywanej przez miejską orkiestrę. Schematyczność i powtarzalność ruchów ciał odsłania przestrzeń działania Erosa. Praktyki Józefa nabierają cech voyeryzmu, kiedy przygląda się parom, które krażą i spotykają się „wciąż w regularnych nawrotach” (166). Zwróciła na to uwagę również Szalewska, gdy pisała w *Urbanaliach* o obecnej w tym fragmencie „władzy spojrzenia, która pozwala na narracyjny voyeueryzm, zakładający dystans, patrzenie i bycie niezauważonym, ale też wprowadzenie męskiej perspektywy, w jakiej konstruowane są tu śpieszące alejami dziewczęta”<sup>470</sup>. Sceny z *Wiosny* czyta – co bardzo ciekawe – w kontekście Erosa i polis: „Związane z teatrem i uwodzeniem promenowanie odbywa się [...] na promenadach, bulwarach i alejach, stworzonych do autoprezentacji przechodniów i podejmowania zbiorowych rytuałów”<sup>471</sup>. Zresztą cały XVI rozdział *Wiosny* można interpretować jako rozbudowaną metaforę miłosnego spotkania.

W naprzemiennym eksponowaniu i oglądaniu ciał w przestrzeni miejskiej odsłaniają się ich funkcje performatywne. Józef drobniaczko analizuje stroje spacerowiczów i spacerowiczek, z wyjątkową dbałością o detale, jakby relacjonował na żywo prezentację kolekcji mody na *catwalku*. Młodzi mężczyźni „noszą nowe wiosenne kapelusze i trzymają niedbale rękawiczki w dłoni” (165), dziewczęta, „napuszone pianą szlar i wolantów, noszą ze sobą, jak łabędzie, te różowe i białe napuszenia – dzwony pełne kwitnącego muślinu i czasami osiadają nimi na ławce, jakby zmęczone ich pustą paradą – osiadają całą tą wielką różą gazy i batystu, który pęka, przelewając się płatkami”. A rola ich – po szekspirowsku – krótka i jednorazowa:

Jedne z tych prędkich i zgrabnych dziewcząt [...] są nie wiedząc o tym statystkami tej sceny w teatrze wiosny, jak gdyby zrodziły się na deptaku razem z tymi delikatnymi cieniami gałązek i listków, pączkującymi w oczach na ciemnozłotym tle wilgotnego żwiru, i biegną parę złotych, gorących i kosztownych

---

<sup>470</sup> Katarzyna Szalewska, *Urbanalia. Miasto i jego teksty*, Gdańsk 2017, s. 89.

<sup>471</sup> *Ibidem*.

pulsów, a potem nagle zbledną i zajdą cieniem, wsiąkną w piasek, jak te filigrany przezrocze, gdy słońce wjedzie w zmyślenie obłoków (OP 162).

Teatralność miejskich przechadzek realizuje się także w choreografiach spacerowiczów, które kojarzyć się mogą z pokazem baletu lub teatru tańca. Ich dynamikę znamionuje ciągła gra ruchu („przez aleje przesuwa się promenada wiosenna” [OP 165]) i bez-ruchu („Wtedy nagle cały park staje się jak ogromna, milcząca orkiestra uroczysta i skupiona, czekając pod podniesioną pałeczką dyrygenta, aż muzyka w niej dojrzeje i wzbierze” [166]).

Efekt teatralności dodatkowo wzmacniają erotyczne zabarwienia: „I wtedy odsłaniają się nogi założone jedna na drugą i skrzyżowane – splecione w biały kształt pełen nieodpartej wymowy, a młodzi spacerowicze, mijając je, milkną i bledną, rażeni trafnością argumentu, do głębi przekonani i zwyciężeni” (165). Jak ojciec, który pada na kolana, zwyciężony przez Adelę w *Traktacie o manekinach*: „Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał, jak języczek węża. Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczo-nymi oczyma, postąpił krok naprzód jak automat i osunął się na kolana” (SC 59).

Takich petryfikacji ciał można znaleźć u Schulza więcej. W magazynie konfekcji, który okazuje się fasadą, „Panienki sklepowe demonstrują, jedna przed drugą, figury i pozycje rycin okładkowych” (SC 93). Ale to tylko zapowiedź gry z widzem, którą później kontynuują:

[Subiektki] przystawały w aroganckim kontrapoście<sup>472</sup>, przestępowały z nogi na nogę, grając kokieterijnym obuwem, przepuszczały z góry na dół po smukłym ciele wężową grę członków, atakując nią spoza swej niedbałej nieodpowiedzialności podnieconego widza, którego ignorowały (95).

Ciała, które zastygają w teatralnych pozach to przecież nic innego jak „żywe obrazy”<sup>473</sup>. Choć nieruchome, jak gdyby martwe, w każdej chwili mogą się poruszyć<sup>474</sup>.

Takie wrażenie sprawiają także postaci z *Xięgi bałwochwalczej*. Stanisław Rosiek pisał o nich:

---

<sup>472</sup> Bianka, gdy Józef ujrzał ją po raz pierwszy, stała oczywiście we wzorowym kontrapoście (OP), w odróżnieniu od zepsutych pańienek z ulicy Krokodyli.

<sup>473</sup> Małgorzata Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995, s. 19.

<sup>474</sup> Autor dziewiętnastowiecznego poradnika sztuki żywych obrazów nazywa je „martwymi rzeźbami” (Edgar Ogonowski, *Teatr amatorski. Dzieło podręczne dla amatorów*, Poznań 1871, s. 37, za: Małgorzata Komza, op. cit., s. 124.)



Z mroku wyłaniają się w pełni zdefiniowane formy i figury człowiecze. Jakby [Schulz] stał na granicy świata zastygłego, który się rozpościera nie przed nim, lecz w nim samym. A on jedynie odtwarza statyczne i nieruchome obrazy, przypominające dziewiętnastowieczną praktykę przedstawiania w teatrze scen zaczerpniętych z wielkiej literatury, które wbrew świadectwom oczu nazywano „żywymi obrazami”<sup>475</sup>.

Podobne skojarzenia miał Serge Fauchereau, gdy szukał pokrewieństw *Xięgi bałwochwalczej* i malarstwa Balthusa, które Pierre Klossowski porównywał właśnie do *tableau vivant*<sup>476</sup>.

Ale nie tylko Fauchereau. Wpatrywanie się w plansze *Xięgi bałwochwalczej* natychmiast uruchamia cały szereg teatralnych asocjacji. Masochistyczny teatr<sup>477</sup>, teatr namiętności<sup>478</sup>, teatr inscenizowany przez mężczyznę<sup>479</sup>, „gabinet erotycznych figur woskowych”<sup>480</sup>. To tylko kilka z nich.

### Schulz i role społeczne

Doświadczenie erotyki często wiąże się z teatralizacją także w prozie Schulza. Szalewska szuka ich na przykład w scenach miejskich z *Wiosny*, o których pisze: „wprowadzenie teatralnej leksyki spaja metaforykę *theatrum mundi*, Goffmanowskie z ducha obserwacje społecznych zachowań w przestrzeni publicznej z doświadczeniem miejskiej erotyki”<sup>481</sup>.

Rzeczywiście, te i inne sceny miejskie z opowiadań Schulza wywołują pewne skojarzenia z popularną teorią Goffmana. Jego książka *Człowiek w teatrze życia codziennego*, szybko rozślawniona i okrzyknięta bestsellerem, powstała jednak jako koncepcja

---

<sup>475</sup> Stanisław Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, [w:] idem, *Odcięcie...*, s. 164-166.

<sup>476</sup> Klossowski pisał, że u Balthusa wrażenie zawieszenia, znieruchomienia pogłębia sposób „posuwania pozy do przesady, [...] pewna monomania postaw, która wydaje się wskazywać na obsesyjne powracanie tego samego motywu, sprawdzalnego w niejednej kompozycji” (Pierre Klossowski, *Du tableau vivant dans la peinture Balthus*, za: Serge Fauchereau, *Schulz, Balthus, Klossowski i paru innych*, [w:] op. cit., s. 98). U Schulza – zauważa Fauchereau – jest podobnie: „Trzeba dodać do tego niezmienną krajobrazów, ich obsesyjne powracanie, znajome i podstępnie niepokojące (tak, heimlich). Słowo «poza» odsyła też do fotografii, ale bardziej pasuje tu «nieruchome życie»”.

<sup>477</sup> Stanisław Rosiek, op. cit., s. 40, Paweł Dybel, op. cit., s. 24.

<sup>478</sup> Stanisław Rosiek, op. cit., s. 42.

<sup>479</sup> Paweł Dybel, op. cit., s. 18.

<sup>480</sup> Jakub Orzeszek, op. cit., s. 99.

<sup>481</sup> Ibidem.

socjologiczna, wykorzystująca metaforę „teatru życia codziennego” do badań społecznych<sup>482</sup>. Metoda Goffmana może być pomocna dla literaturoznawców, jeśli tylko przedmiotem ich analiz staną się teksty o wyraźnej tematyce socjologicznej, która Schulza – jak mi się wydaje – nigdy specjalnie nie zajmowała<sup>483</sup>.

Co innego Gombrowicza, który lubował się w opisach rozgrywek międzyludzkich. Schulz pisał nawet o tym w eseju poświęconym *Ferdydurke*: „Można powiedzieć za Gombrowiczem, że cała kultura ludzka jest systemem form, w których się człowiek sam widzi i w których się ukazuje człowiekowi. Człowiek nie znosi swej nagości, nie styka się ani z samym sobą, ani ze swoimi bliźnimi inaczej niż za pośrednictwem form, stylów i masek” (SK 145). Tym teatralno-społecznym fascynacjom Gombrowicza przyjrzał się bliżej w swoich książkach Jerzy Jarzębski<sup>484</sup>. Z kolei w szkicu *Schulz (nie)teatralny* Jarzębski zauważył, że u Schulza „układ postaci odtwarza zarówno strukturę rodziny, jak i społeczeństwa”, ale tylko o „ile obydwie odwzorowane są w strukturze wielkiego kosmogonicznego mitu”<sup>485</sup>. Jeśli nawet niektóre fragmenty prozy Schulza pokazują jakieżś sytuacje społeczne, to nie są one na tyle rozbudowane, by poddawać je wnikliwym analizom z Goffmanowskim kluczem w rękę. Nikt zresztą dotąd takich analiz się nie podjął.

Teatralność bywa u Schulza synonimem sztuczności, patosu czy przesady. W *Sierpniu* „drzewa afektują wicher, wzburzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych” [SC 28]). W *Traktacie o manekinach* mowa o tym, że panienki:

Wachlowały rozpalone swe policzki przed wzbierającą firankami nocą zimową [...] pełne nienawiści do siebie i rywalizacji, gotowe stanąć do walki o tego pierrota, którego by ciemny powiew nocy przywiał na okno. Ach! jak mało wymagały one od rzeczywistości. Miały wszystko w sobie, miały nadmiar wszystkiego w sobie. Ach! byłby im wystarczył pierrot wypchany trocinami, jedno-dwa słowa, na które od dawna czekały, by móc wpaść ze swą rolą z dawna przygotowaną, z dawna tłoczącą się na usta, pełną słodkiej i strasznej goryczy, ponoszącą dziko, jak stronice romansu połykane nocą wraz ze łzami ronionymi na wy pieki lic (SC 51-52).

---

<sup>482</sup> Zob. Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstęp. poprz. Jerzy Szacki, przeł. Helena i Paweł Śpiewakowie, Warszawa 1981.

<sup>483</sup> Por. Włodzimierz Bolecki, *Witkacy-Schulz-Gombrowicz*, [w:] idem, *Wenus z Drohobycza...*, s. 21.

<sup>484</sup> Jerzy Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982; *Gombrowicz teatralny*, [w:] idem, *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Kraków 2007.

<sup>485</sup> Idem, *Schulz (nie)teatralny...*, s. 140.

Bohater opowiadania *Emeryt* obserwuje ludzi, którzy w zetknięciu z nim i „jego stanem”, czyli po prostu podeszłym wiekiem, przyjmują „wydłużone miny”, „uroczyste twarze”, ukrywają się za „maską spłoszonej dewocji” (OP 310). W zachowaniu ludzi uderza go, śmieszy „ta cała fałszywa teatralność, ten uroczysty patos, jaki spiętrzone nad tą sprawą, to drapowanie w kostium tragiczny pełen ponurej pompy” (311). „Jakże przenikam tę grę!” (310), powie rozgoryczony.

O ile w opisach zachowań przechodniów mijających się na ulicy czy w parku teatralność była niejako insynuowana, to znaczy realizowała się w interpretacji świata Józefa-narratora, tak w opowieści Emeryta teatralność jest – przynajmniej tak to wygląda z jego perspektywy – świadoma i zaplanowana. Staje się znakiem, jak w teorii Jurija Łotmana, który interpretował codzienne zachowania Dekabrystów właśnie przy mocy kategorii teatralności, którą utożsamiał z romantyczną koncepcją „literackości”. Teatralność w jego ujęciu to nic innego jak „dążenie do rozpatrywania wszystkich postępków jako znaków”, obliczone „na obecność widzów”<sup>486</sup>. Ale Łotman nie postrzegał teatralności czy literackości jako kategorii pejoratywnych: „«teatralność» zachowania w proponowanym tu sensie w żadnej mierze nie oznacza jego nieszczerości lub jakichkolwiek innych negatywnych charakterystyk. Wskazuje tylko na to, że zachowanie nabiera pewnego ponadpraktycznego sensu”. Tymczasem Emeryt dostrzega wyraźną złośliwość i okrutność zachowań ludzi, pod których spojrzeniem staje się – czuje się – inny, stygmatyzowany:

Nie jest to nic innego ze strony ludzi, jak forma sybaryckiego smakowania w sobie, delektowania się swoją na szczęście innością, maskowane hipokryzją gwałtowne odżegnywanie się od mojego stanu. Wymieniają wymowne spojrzenia i milczą, i pozwalają tej rzeczy w milczeniu się rozrastać (OP 310).

W ironicznej, zgorzkniałej wizji Emeryta wszyscy zdają się jakby działać w jakimś tajnym porozumieniu przeciwko niemu, z maskowaną dewocją, przesadną uprzejmością, skwapliwą powagą. Skąd wiedzieć, czy nie są to chimery zdziwaczałego staruszka, który w twarzach ludzi widzi tylko przesadną uprzejmość, maskę, „fałszywą teatralność”.

---

<sup>486</sup> Jurij Łotman, *Dekabrysta w życiu codziennym*, [w:] idem, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, przekł. i posł. Bogusław Żyłko, Gdańsk 2010, s. 386.

## Panmaskarada świata

Inna sprawa, że teatralność jest u Schulza kategorią wieloznaczną. W opisach przestrzeni Schulz dekonstruuje tradycyjną dialektykę natury i kultury<sup>487</sup>. Granice między nimi stają się płynne. „Miasto stoi pod znakiem zielska (*Republika marzeń*, OP 342). Sklep ojca przekształca się „w panoramę jesiennego krajobrazu, pełną jezior i dali” (*Noc Wielkiego Sezonu*, SC 116). Bładoniebieska kurtyna w teatrze jest „jak niebo jakiegoś innego firmamentu” (*Sklepy cynamonowe*, SC 79).

Natura upodabnia się do architektury teatralnej. Dotyczy to pór roku (jesień jako „wędrowny teatr”) i zjawisk atmosferycznych („wicher i noc otaczały nasz dom [...] ciemnymi kulisami, pełnymi wycia, świstu i jęków” [*Wichura*, SC 106]; „Ogromne obozowisko, czarny ruchomy amfiteatr zstępować zaczął w potężnych kręgach ku miastu” [104]).

Ale także krajobrazu, który bardzo często ujawnia swój malarsko-teatralny potencjał. Na przykład w jednym z opowiadań mowa o tym, że niebo modelowało się w perspektywicznie malejące kulisy, by później urwać „się nagle jak falisty brzeg ulatującej kurtyny” (*Emeryt*, OP 323).

W *Republice marzeń* teatralność daje się poznać jako zmienność, potencjalność, wieloznaczność materii świata, która nieustannie „próbuje się w inscenizacjach”. Perforuje, jak powiedziała by Anca Matyiku<sup>488</sup>. Teatralność u Schulza realizuje się jej zdaniem w ruchu „szybkiej serii masek, niespokojnie przyjmowanych i odrzucanych, bez ostatecznej reprezentacji”<sup>489</sup>, „uniwersalnej maskarady”, która przenika także do języka. W Schulzowskich opisach Matyiku odnajduje podobieństwo do rysunków architektonicznych Marca Frascarięgo, które są otwarte i generatywne, „ich rezultat nie jest znany z góry, ale zawieszony, tak, że proces rysowania jest nastawiony na odkrywanie i poszerza możliwości spekulacji”<sup>490</sup>.

Doświadczenie panteatralności świata nie musi prowadzić do ponurego egzystencjalizmu, choć zwolennicy takiej interpretacji pewnie bez trudu znaleźliby u Schulza

---

<sup>487</sup> Por. Michał Paweł Markowski, *Powszechna rozwiązłość...*, s. 109-110.

<sup>488</sup> Anca Matyiku, *Theatrical metaphors in Bruno Schulz's prose. A play of imagination for Potential Architecture*, [w:] *Theatres of architectural imagination*, pod red. Lisy Landrum i Sama Ridgwaya, Londyn 2023, s. 40.

<sup>489</sup> *Ibidem*, s. 45, tłum. B. T.

<sup>490</sup> *Ibidem*, s. 42.

materiał na poparcie swoich tez. Tymczasem Markowski słusznie zauważa: „pamiętać trzeba, że nie chodzi w Schulzowskiej rozwiązłości o destrukcję, rujnowanie czy niszczenie”<sup>491</sup>. Jest w niej za to czujność, ale także – dopowiedziałabym – czułość wobec świata. Czysta radość obserwacji zjawisk. Beztroska zabawa w tworzenie i porzucanie światów, której nie ma końca.

„Panmaskarada nie oznacza u Schulza ruchu negatywnego. A przynajmniej nie zawsze”<sup>492</sup>, podpowiada Orzeszek. Teatralizowanie rzeczywiście bywa dla Schulza praktyką wesołą. Na pewno nie ma w niej patosu greckich tragedii. Jest za to „błysk uśmiechniętej ironii”(SC 117). Coś w rodzaju teatru *buffo*. Wyglupy karnawałowych przebierańców<sup>493</sup>, udrapowanych „w zaimprovizowane domina i płaszcze” (SC 116), włoska *commedia improvvisata*. Schulz mówi o tym w autokomentarzu do *Sklepów cynamonowych*:

W zwyczajach i sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany jest tu pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia (KL 107).

Błazeński śmiech ma jednak w sobie coś kompromitującego. Jak Schulzowska wiosna, która „plącze sens z bezsensem, wiecznie błaznująca – z głupia frant, bezdennie lekko-myślna” (OP 200). Można by powiedzieć, że to nie śmiech, ale *r e c h o t* aktorów, którzy „po zrzućeniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”.

Zaraza śmiechu dotyka wszystko, co tylko stanie jej na drodze: „w gęstwinie tapet biegły tam i z powrotem wymowne spojrzenia, leciały szepty jadowitych języków, gzyg-zaki myśli” (SC 59), „liście tapet szeleściły spłoszone i srebrzyste” (OP 205), czas „skłania się natychmiast do przekroczeń, do dzikiej aberracji, do płatania nieobliczalnych figlów, do bezkształtnego błaznowania” (*Sanatorium pod klepsydrą*, OP 279). Po odejściu z ojca (po jednym z odejść) jego dawny pokój rządzi się prawami żałoby, której nie może jednak wytrzymać pęk pawich piór:

---

<sup>491</sup> Michał Paweł Markowski, op. cit., s. 101.

<sup>492</sup> Jakub Orzeszek, op. cit., s. 11.

<sup>493</sup> Bohater *Unduli* opisuje „zawrotne noce karnawałowe” ([Marceli Weron], *Undula*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 6).

Meble przykryte były pokrowcami, wszystkie sprzęty poddały się żelaznej dyscyplinie, jaką Adela roztoczyła nad tym pokojem. Tylko pęk piór pawich, stojących w wazie na komodzie, nie dał się utrzymać w ryzach. Był to element swawolny, niebezpieczny, o nieuchwytniej rewolucyjności, jak rozhukana klasa gimnazjalistek, pełna dewocji w oczy, a rozpustnej swawoli poza oczyma. Świdrowały te oczy dzień cały i wierciły dziury w ścianach, mrugały, tłoczyły się, trzepocąc rzęsami, z palcem przy ustach, jedne przez drugie, pełne chichotu i psoty. Napępiały pokój świergotem i szeptem, rozsypywały się, jak motyle, dookoła wieloramiennej lampy, uderzały tłumem barwnym w matowe, starcze zwierciadła, odwykłe od ruchu i wesołości, zaglądały przez dziurki od kluczy (*Karakony*, OP 87).

Ten pociąg „do bezkształtnego błaznowania” (OP 279), jest wpisany u Schulza w naturę świata. Teatralność leży u podstaw jego ontologii, na co przed laty zwrócił uwagę Markowski<sup>494</sup>. „W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony” (KL 107). Błazenada oznacza tu ciągły ruch materii, który realizuje się w „pantomimicznych tyradach, lucyferycznych improwizacjach” (OP 256), zwielokrotnieniach, przekomarzaniach, demonstracjach, gestykulacjach i mimikach. Powszechna błazenada jako afirmacja życia. Ruch, dynamika, różnicowanie się zjawisk – Małgorzata Leyko powie nawet, że wszystko to buduje sytuacje dramatyczne<sup>495</sup>.

Teatralność jest – tak jak chciał Nikołaj Jewreinow – „wieczną przemianą”<sup>496</sup>, podstawą życia<sup>497</sup>, rodzajem instynktu. Niekończącym się ruchem. Zaś sam teatr to praszuka, sobowtór kosmosu, zgodnie z koncepcją Antonina Artauda, który głosił upadek nowoczesnego teatru i postulował powrót do źródeł. Do poszukiwanej „głębi nieczytelności”<sup>498</sup>, napisze później Jacques Derrida w tekście poświęconym Artaudowi. „W owej teatralnej nieczytelności, w owej poprzedzającej książkę nocy, znak nie został jeszcze oddzielony od siły”<sup>499</sup>.

---

<sup>494</sup> Michał Paweł Markowski, *Text and Theater...*, s. 443.

<sup>495</sup> Małgorzata Leyko, „*Sklepy cynamonowe*” Brunona Schulza..., s. 94. Podkr. B. T.

<sup>496</sup> Piotr Mitzner, op. cit., s. 119.

<sup>497</sup> Nikołaj Jewreinow, *W stronę filozofii teatru*, przeł. Julia Holewińska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2006 nr 2, s. 172.

<sup>498</sup> Jacques Derrida, *Słowo podszeptęte*, [w:] *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński, Warszawa 2004, s. 335.

<sup>499</sup> Ibidem.

Z tej „nieczytelnej i magnetycznej fascynacji snów”<sup>500</sup>, o której Artaud mówił w *Manifeście teatru niespełnionego*, wyrasta teatr Derridy. Teatr w stanie ciągłego zawieszenia, „permanentnego niezdecydowania”, wieloznaczności, różnicowania<sup>501</sup>. Uwolniony z metafizyki i jej dualizmów.

W *Le double séance* Derrida rozprawia się z nimi za pomocą tekstów Stephane’a Mallarmégo i Paula Margueritte’a. Utwór *Mimique*, napisany przez Mallarmégo pod wpływem pantomimy Margueritte’a *Pierrot assassin de sa femme* i wydanej później autodekrypcji występu mima, stał się inspiracją dla Derridy w jego krytyce mimetologizmu<sup>502</sup>. Jego zdaniem – referuje Anna Burzyńska – twórczość Mallarmégo sama „dokonywała tu dekonstrukcji Platońskiego modelu mimesis, ponieważ teksty Mallarmégo były jedynie «grą znaczących»[...]. Gest ten stał się dekonstrukcyjny także dla Metafizyki Obecności – twórczość poety podważała wszak jednocześnie co najmniej kilka metafizycznych opozycji – rzeczywistości i pozorów, zewnątrz i wnętrza, obecności i nieobecności, a także prawdy i fałszu”<sup>503</sup>. Mallarmé porzucał tradycyjne pojęcie „reprezentacji” w swoim piarstwie na rzecz „autoprezentacji”. Ten „permanentny ruch znaczeń”, wirujący i różnicujący, zawsze taki sam, choć przecież inny, Derrida odkrył w figurze baletnicy, z innego tekstu Mallarmégo. Jak zauważył Samuel Weber: „Jeżeli piruet baletnicy jest nadzwyczaj teatralny, to jest tak dlatego, że jego złożony ruch kończy się, donikąd nie zmierzając”<sup>504</sup>.

A co jeśli – jak u Schulza – donikąd nie zmierza i nigdy się nie kończy?

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 (KL 107).

W nieśpiesznym pędzie kiełkowania materii odsłania się teatralność – piękno i dyskrecja ruchów baletnicy. Nawet jeśli subtelność tanecznicy zastępuje „coś żałośnie kompromitującego”

---

<sup>500</sup> Antonin Artaud, *Manifest teatru niespełnionego*, [w:] idem, *Teatr i jego sobowtór*, przekł. i wstęp Jan Błoński, noty: Jan Błoński i Konstanty Puzyna, Warszawa 1978, s. 175.

<sup>501</sup> Zob. Anna Burzyńska, *Mim versus mimesis*, [w:] eadem, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 320-321. Zob. też: Ewa i Tadeusz Sławkowie, *Teatr filozofów*, „Teatr” 1988 nr 1, s. 24.

<sup>502</sup> Zob. Michał Paweł Markowski, *Mimika*, [w:] idem, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.

<sup>503</sup> Anna Burzyńska, op. cit., s. 317.

<sup>504</sup> Samuel Weber, op. cit., s. XXXI. W ruchu wirowania baletnicy Weber zauważa „teatralność pisania” Derridy. Gregory Ulmer nazwał je „modele mima”, „pisanie pantomimicznym” (Anna Burzyńska, op. cit., s. 327).

(OP 355): nierówny trucht Emeryta, podrygującego do muzyki ulicznych kataryniarzy albo ociężały krok Tłui, która „zaczynała tańczyć swą dziką sarabandę, podzucając wysoko spódnicę ku uciesze gawiedzi” (OP 353).



## Żarty bytu

W jednym z paryskich kabaretów Roland Barthes „doznał prawdziwego wstrząsu na widok oświetlonych ciał”<sup>505</sup>. Pisał później o powieściach de Sade’a: „Analityczny z natury język nie zna innego sposobu na ujęcie ciała, jak tylko je pokawałkować; ciało jako całość znajduje się poza zasięgiem języka”<sup>506</sup>. Ciała Sadyczne „są bezbarwne, choć skończenie piękne”<sup>507</sup>. Mdłe i po prostu n u d n e . „Istnieje tymczasem sposób nadania tym mdłym i doskonałym ciałom egzystencji tekstualnej. Środkiem tym jest teatr”<sup>508</sup>. Teatr nie zna ograniczeń *écriture*: „oświetlenie – jednakowe, ze sporej odległości – odbiera indywidualność (niedoskonałości skóry, niezdrową cerę) i wydobywa niczym niezakłócony urok”<sup>509</sup>.

Takie teatralne, „bardzo intensywnie oświetlone ciała” Schulz oglądał w sierpniu 1938 roku w paryskim kabarecie Casanova, jednym z ekskluzywnych lokali Montmartre<sup>510</sup>. Podobno Casanova od lat należał do rosyjskich arystokratów<sup>511</sup>, wśród jego stałych klientów mieli bywać sławni aktorzy i koronowane głowy<sup>512</sup>. Wnętrza kabaretu można sobie wyobrazić czytając literacki opis z powieści Svetlany Boym *Ninotchka*<sup>513</sup>:

W kabarecie Casanova, na tyłach cmentarza, nastrój jest trochę smutny (*tristesse*), kruchy jak weneckie szkło. Wszystko tutaj wydaje się zwykłą projekcją światła. Drogocenna waza Murano, świetliste akwarium ze złotą rybką, drżące świece na mozaikowych stołach. Tutaj najprzystojniejsi oficerowie elity Białej Gwardii ubrani w bładoniebieskie mundury ze złotymi galonami pracują jako kelnerzy<sup>514</sup>.

---

<sup>505</sup> Roland Barthes, *Oświetlone ciało*, [w:] idem, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis, Warszawa 1996, s. 138.

<sup>506</sup> Ibidem, s. 137.

<sup>507</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>508</sup> Ibidem.

<sup>509</sup> Ibidem.

<sup>510</sup> Zob. Stanisław Rosiek, *Schulz w Paryżu...*, s. 244.

<sup>511</sup> Anna Kaszuba-Dębska, *Bruno. Epoka genialna*, Kraków 2020, s. 50-51.

<sup>512</sup> Svetlana Boym, *Ninotchka: A Novel*, New York 2003, s. 139. Tłum. B. T.

<sup>513</sup> Lub zaglądając do 17-18 numeru „Schulz/Forum” 2021, w którym można obejrzeć dwie karty pocztowe z lat trzydziestych, pokazujące wnętrza kabaretu (op. cit., s. 245).

<sup>514</sup> Svetlana Boym, op. cit.

Schulz wybrał się tam z Georges'em Rosenbergiem<sup>515</sup>, który w liście do Jerzego Ficowskiego tak relacjonował wspólne wyjście:

Spędziliśmy jeden wieczór w bardzo wytwornym znanym kabarecie „Casanova”, na Montmartrze, niedaleko... cmentarza, na którym pochowany jest Heinrich Heine. Szulc [sic!] był bardzo przejęty urodą, elegancją i strojami kobiet z „zawrotnymi” *décoletés* i nie zawsze zdawał sobie sprawę z „komercyjnego” podejścia niektórych niewiast. Zapytał mnie nieśmiało, czy może pogłaskać po ramieniu sąsiadkę naszego stołu, która widocznie nic nie miała przeciwko temu. Był wzruszony dotykiem<sup>516</sup>.

Niedostępność oświetlonych ciał ze sceny rekompensuje dotyk ramienia sąsiadki ze stolika. W interpretacji Barthesa, „ciało Sadycznej ofiary staje się dostępne dopiero wtedy, gdy przejdzie przez fazę ogólnego opisu i zacznie dzielić się na części”<sup>517</sup>. Teatralne ciało jest „bezgranicznie pożądane” i „absolutnie niedostępne”. Ciało dostępne to ciało po-kawałkowane. Metonimiczne, zbliżone lub wykadrowane.

Granice języka Sade'a są granicami języka Schulza. Doskonałe ciała wymykają się rygorom opisu. O tym, że ciało Adeli i ciała innych bohaterek opowiadań Schulz ulegają w jego narracji redukcjom i przemieszczeniom pisał niedawno Jakub Orzeszek: „Kiedy Józef patrzy na ciało Adeli [...] widzi je zawsze w częściach. [...] Ale nie tylko Adeli się to przytrafia”<sup>518</sup>. Także panienkom do szycia, subiektom, spacerowiczkom. Tylko czy rzeczywiście jest tak, że ta skłonność do przybliżeń i kawałkowania literackich ciał ujawnia się wyłącznie w opisach postaci kobiecych. Być może – jak sądził Barthes – taktyka przybliżeń i redukcji jest w ogóle jedynym możliwym sposobem opisu „niedostępnego” ciała ze sceny. Program wtórej demiurgii z *Traktatu o manekinach* zakładał pełną dowolność w tej kwestii:

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. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, niewchodzącą w grę nogę (SC 57).

---

<sup>515</sup> Rosenberg (Gregory R. Marshak) miał opiekować się Schulzem w Paryżu na prośbę swojej siostry, Marii Chasin. Mimo że przez większą część pobytu Schulza nie było go na miejscu, nawiązała się między nimi szczególna zażyłość. Ich relacji bliżej przyjrzał się Rosiek w tekście *Schulz w Paryżu* (op. cit.).

<sup>516</sup> List Georges'a Rosenberga do Jerzego Ficowskiego z 15 sierpnia 1965 roku, SWŚ 192-193.

<sup>517</sup> Roland Barthes, op. cit., s. 138.

<sup>518</sup> Jakub Orzeszek, *Wszystkie twarze Adeli*, [w:] op. cit., s. 46-47.

Ciało oglądane z bliska przestaje być anonimowe. W znamionach, zmarszczkach i bliźnach ujawnia się to, co indywidualne. To może być detal, który zdradza jednak wiele – jak rysy twarzy kobiet z *Ulicy Krokodyli*, które dają się poznać jako kokoty. „Idą drapieżnym, posuwistym krokiem i mają w niedobrych, zepsutych twarzach nieznaczną skazę, która je przekreśla: zezują czarnym krzywym zezem, lub mają usta rozdarte, lub brak im koniuszka nosa” (SC 96).

W „anatomicznych zbliżeniach”<sup>519</sup> odsłania się to, co do tej pory było (co miało być) ukryte – „upudrowany, blade policzki”, „spalone rumieńce”, „pikantne stygmaty pieprzyków”, „wstydlive znamiona ciemnego pusku” (SC 92-93).

Ciała kobiece, bardzo dokładnie studiowane przez Józefa i jego ojca, znajdują się na wyciągnięcie ręki. Ale fizyczna bliskość nie zapewnia dotyku. „Jego opowieści są historiami oka, a nie historiami dotyku – pisał Orzeszek – N i e d o t y k a l n o ś ć kobiecego ciała wydaje się u Schulza konieczna do tego, by potęgować i podtrzymywać stan erotycznego pożądania”<sup>520</sup>.

Ta drażniąca gra jest w gruncie rzeczy bardzo teatralna. Pozycja widza, który może patrzeć do woli, ale nie wolno mu dotknąć, bywa niekomfortowa. Ma coś z udręki Orfeusza, który, słysząc za sobą kroki żony, nie mógł się odwrócić, by na nią spojrzeć. Narzuca myślenie o ciele (aktorki / aktora) w kategoriach znakowości. Jak w osiemnastowiecznym teatrze, który ciało semiotyczne (znakowe) przedkładał nad ciało fenomenalne (fizyczne)<sup>521</sup>. Tymczasem praktyki awangardowe Meyerholda czy Reinhardta, a także późniejsze eksperymenty performatywne i teatralne z lat siedemdziesiątych dowodziły, że ciała semiotyczne i fenomenalne współistnieją razem na scenie<sup>522</sup>. Podobnie jak ciała aktorów i widzów istnieją w jednej przestrzeni, o czym teatr iluzyjny nie chciał pamiętać, w obawie, że „to, co realne, mogłoby wedrzeć się w sferę fikcyjnego”<sup>523</sup>. Max Hermann – przypomina Erika Fischer-Lichte – już u progu dwudziestego wieku miał świadomość, że w teatrze idzie o „wspólne doświadczenie rzeczywistych ciał i rzeczywistej przestrzeni”<sup>524</sup>. O cielesną współobecność.

---

<sup>519</sup> Jakub Orzeszek, *Wszystkie twarze Adeli*, [w:] idem, op. cit., s. 44.

<sup>520</sup> Ibidem, s. 47-48.

<sup>521</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 124-126.

<sup>522</sup> Magdalena Marciniak, op. cit., s. 243-244.

<sup>523</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>524</sup> Eadem, *Teatr i teatrologia...*, s. 30.

## Ciała literackie, ciała teatralne

W tekstach Schulza odsłania się tęsknota za doświadczeniem haptycznym. W zetknięciu z ciałem język jest bezradny. Próba werbalnego oswojenia tego, co cielesne, przynosi poczucie niewystarczalności<sup>525</sup>. Opisać ciało to – za każdym razem – dokonywać wyboru. Coś pokazać, coś ukryć. Pisanie o ciele byłoby więc zamierzonym aktem kapitulacji? Przymus spojrzenia z bliska może stać się także przywilejem. Po-kawałkowanie ciała, jego de-konstrukcja może mieć wartość poznawczą.

Tak uważał Hans Bellmer, który swoje lalki obsesyjnie rozkładał na części i układał je w nowe, często dziwne i niepokojące, kompozycje anatomiczne, które później fotografował<sup>526</sup>. W *Małej anatomii nieświadomości fizycznej albo anatomii obrazu* zapisał wciąż zaskakujące, choć przecież dobrze znane, słowa: „przyjmijmy, iż 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”<sup>527</sup>. Niemieckie słowo *die Puppe* to nie tylko ‘lalka, dziewczynka’, ale też ‘poczwarzka’<sup>528</sup>. Właśnie ten proces „przepoczwarzania się” (*sich verpuppen*) pociągał Bellmera w jego pracach nad Lalką<sup>529</sup>. Ale lalki Bellmera nie należały do sfery języka<sup>530</sup>, były projekcjami przestrzennymi.

---

<sup>525</sup> Por. Anna Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XXI wieku*, Kraków 2019, s. 24.

<sup>526</sup> Bellmer skonstruował w samej Lalce „teatr życia wewnętrznego”, za pomocą sześciu panoram umieszczonych w środku lalki, które można było oglądać po naciśnięciu guzika znajdującego się na piersi (*Osoby*, wyd., oprac. i red. Maria Janion i Stanisław Rosiek, Gdańsk 1984, s. 522).

<sup>527</sup> Hans Bellmer, *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, przeł. Jan M. Kłoczowski, Lublin 1994, s. 44.

<sup>528</sup> O czym przypomniała Elżbieta Łojczyk, za Michałem Sporonem, autorem pracy doktorskiej poświęconej lalce u Schulza i Bellmera, pisanej pod kierunkiem prof. Józefa Olejniczaka, obronionej w 2002 roku na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach (Elżbieta Łojczyk, *Niejasne postanowienie roślinnej natury. Strategie mimikry w twórczości Hansa Bellmera i Brunona Schulza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 1, s. 106-107).

<sup>529</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>530</sup> Choć można interpretować je w kategoriach semiotycznych (ciało jako tekst). Zob. na ten temat: Alyce Mahon, *Śmiać się pod nożem. Hans Bellmer i ciało jako anagram*, [w:] *Gry lalki...*

Z kolei próba zestawienia projektów Bellmera (które organizuje sadyzm) z dziełem plastycznym Schulza (zdominowany przez masochizm), której podjął się Orzeszek, kończy się konstatacją: „To właśnie różnice

Rzeźba szczęśliwie przekracza ograniczenia języka. Bezruch rzeźby jest złudzeniem. Anachronizmem, z którym ostatecznie rozprawiła się sztuka kinetyczna<sup>531</sup>. Choć mówiono o tym od dawna. Rilke widział w rzeźbach Auguste'a Rodina „dynamikę wiecznego ruchu”<sup>532</sup>. Pisał o nich:

Samo wprowadzenie ruchu do rzeźby nie byłoby też bynajmniej nowością. Nowy jest rodzaj ruchu, do którego zmuszone zostaje światło dzięki osobliwej właściwości tych powierzchni, których nachylenie jest w tak różnorodny sposób przekształcone, że w jednym miejscu przebiega powoli, w innym nagle opada, wydaje się raz płytkie, to znów głębokie, lustrzane lub matowe<sup>533</sup>.

Dynamika bez-ruchu ludzkiego ciała odsłania się w praktyce żywych obrazów (*tableaux vivants*), które bywały zresztą nazywane „martwymi rzeźbami”<sup>534</sup>. Zgodnie z tradycją umieszcza się je na pograniczu sztuk plastycznych i teatralnych. Starannie ucharakteryzowane ciała przybierają określone pozy i nieruchomieją. I znów ożywają. Przywilejem teatralnych ciał jest możliwość nieskrępowanego ruchu.

Choć bywa, że ciało aktora jest zbyt blisko. Jak w *Imponderabiliach* (1977) Mariny Abramović i jej partnera Ulaya, których nagie ciała, ustawione naprzeciw siebie przy wejściu do bolońskiej Galleria Comunale d'Arte Moderna, tworzyły rodzaj szczeliny prowadzącej do wnętrza muzeum<sup>535</sup>, a odwiedzający galerię musieli przeciskać się przez te żywe drzwi. Jeśli pomyśleć o literaturze to, w porównaniu z teatrem czy performansem, wydaje się ona przestrzenią bezpieczną, co najwyżej zdolną do drastycznego opisu ciał, którego lekturę można w każdej chwili przerwać lub zmierzyć się z nim w samotności, bez kontaktu fizycznego i bez obecności świadków.

Teatralne ciała także mają swoje ograniczenia. Nie jest im „dana nieskończona płodność” (SC 55), powiedziałby Schulz. Są uwięzione w formie. „Płaczcie, moje panie – pouczał Jakub słuchaczki swojego wykładu – nad losem własnym, widząc nędzę materii

---

i odchylenia, a niekoniecznie punkty styczne pozwalają lepiej określić stopień ich pokrewieństwa” (op. cit, s. 50-51).

<sup>531</sup> Na przykład za sprawą rzeźb metamechanicznych (*méta-méchaniques*) Jean'a Tinguely'ego.

<sup>532</sup> Magdalena Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2017, s. 134. W rozdziale *Bruno Schulz i kaprysy materii* Popiel pisze o wspólnych fascynacjach Rilkego i Schulza. Szczególnie warte uwagi wydają się jej komentarze o „demiurgii ułomnej”, które buduje na podstawie tez Rilkego z jego książki o Rodinie i pomysłów Schulza z eseju *Wędrowki sceptyka*.

<sup>533</sup> Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, przeł. Witold Wirpsza, Kraków 1963, s. 131-132.

<sup>534</sup> Małgorzata Komza, op. cit., s. 124.

<sup>535</sup> Zob. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 104-105.

więzionej, gnębionej materii, która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano” (60).

W jego wywodzie materia czasem jest „ograniczona” i „powtarza z przyzwyczajenia raz przyjęte kształty” (62), a czasem „faluje od nieskończonych możliwości”, „przelewa się [...] w sobie bez końca” (55)<sup>536</sup>. Demiurgia także ma dwie twarze. Zabawa z materią, do której Jakub zachęca swoje audytorium, pozwala na radosne odkrycie: „Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna”. Ale trzeba wiedzieć, że „materia nie zna żartów” (60). Łatwo o nieostrożne potknięcia.

W „kacerskich działaniach” chodzi zresztą o coś więcej niż przyjemność tworzenia. Motywacje demiurgiczne gdzie indziej mają źródła. W buncie wobec Demiurga, w ukrytych kompleksach („Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga” [56]). Potrzeba demiurgii jest w istocie pragnieniem władzy („pragniemy, jednym słowem, demiurgii” [56]).

W tych heretyckich praktykach kryje się coś ciemnego i złowieszczonego („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?” [60]). Konzachty z materią, wykorzystujące „metody illegalne, cały szereg metod heretyckich i występnych” (58) mają spore ryzyko niepowodzenia. Zdarza się, że kończą się narodzinami tworców kalekich i ułomnych. „Tak powstają dziwolągi” (*Wędrówki sceptyka*, SK 22).

### **Nieporozumienia ucieleśnione**

Ten cytat mógłby pojawić się w cyklu o manekinach. Tymczasem pochodzi z innego tekstu Schulza, z eseju *Wędrówki sceptyka* z 1936 roku<sup>537</sup>. Bohaterem tej opowieści jest samotny wędrowiec z laseczką, który spaceruje „przez rumowiska kultury”. Jego wędrowka nie jest zwykłą przechadzką:

---

<sup>536</sup>Te niekonsekwencje próbowano tłumaczyć na różne sposoby (zob. Stefan Chwin, „Grzeszne manipulacje”. *Historia sztuki a historia medycyny*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 8-10 czerwca 1992*, Kraków 1994, pod red. Jerzego Jarzębskiego; Agnieszka Dauksza, „Nie ma materii martwej – martwota jest jedynie pozorem”. *O ambiwalencjach Schulzowskiego materializmu*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2; Wojciech Owczarski, op. cit.).

<sup>537</sup> Esej ukazał się na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” jako recenzja tomu *Muzyka nocą* Aldousa Huxleya.

Tu głowa odłamana patrzy z ukosa, tam noga wygrzebuje się, gramoli i kuśtyka samotnie przez śmietniko. Jeszcze jest w tych rudymentach słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywiają. Wędrowiec lubi je rekonstruować i składać, niekoniecznie właściwą głowę do właściwego tułowia. Tak powstają dziwolągi. Wędrowiec cieszy się i zanosi cichym śmiechem, gdy te dziwotwory spierają się ze sobą o zamienione głowy. Zaciera ręce, gdy mu się uda wywołać powszechny zamęt, maskaradę nieporozumień, wieżę Babel idei.

W gestach tego „złośliwego kobolda” jest coś upiornego. W jego „cichym śmiechu” odsłania się ponura zawiść złego demiurga. Za pomocą laseczki wygrzebuje z gruzów odłamane części ciał i konstruuje je w nowe, kalekie i ułomne twory. Nie ma w nim empatii, która mogłaby hamować te okrutne praktyki. Jego motywacją jest „zła wola” świadka katastrofy, „wisielczy humor” ocalańca<sup>538</sup>. Złośliwy kobold za nic miałby lekcje Jakuba, który uprzedzał, by nie igrać z materią:

Kto wie – mówił – ile jest cierpiących, okaleczonych, fragmentarycznych postaci życia, jak sztucznie sklecone, gwoździemi na gwałt zabite życie szaf i stołów, ukrzyżowanego drzewa, cichych męczenników okrutnej pomysłowości ludzkiej. Straszliwe transplantacje obcych i nienawidzących się ras drzewa, skucie ich w jedną nieszczęśliwą osobowość (SC 64).

Te „smutne parodie”, te „nieporozumienia ucieleśnione” (62) stają się przedmiotem szczególnej troski Jakuba. W jego słowach odsłania się wrażliwość i uważność na innego. Czulość wobec materii.

Nieszczęśliwa materia jest „owocem prostackiej i wulgarnej niepowściągliwości”. Osobiste doświadczenie ofiary podpowiada Jakubowi kolejne przykłady. W końcu nie raz bywał przedmiotem eksperymentów jakiegoś szalonego łże-demiurga (być może tak dałoby się tłumaczyć liczne metamorfozy jego ciała). Znamienne, że w innych okolicznościach on sam ulega pokusom. Bez wahania wchodzi w rolę oprawcy. I tak biedny wuj Edward zostaje zredukowany „do nagiej zasady młotka Neefa” (OP 360).

Tymczasem w swoim wykładzie Jakub żali się, że jego rodzony brat nie wiadomo, za czyją sprawą zmienił się w kizkę hegarową. Opowiada: „Dawne mistyczne plemiona balsamowały swych umarłych. W ściany ich mieszkań były wprawione, wmurowane ciała, twarze; w salonie stał ojciec – wypchany, wygarbowana żona nieboszczka była

---

<sup>538</sup> Nie wiadomo do końca, jaki jest ontologiczny status tytułowego sceptyka: „Może – zdradzamy to szeptem – jest po prostu umarłym? Przeżył katastrofę jako umarły. Najłatwiej ją w tej formie przeżyć. To tłumaczyłoby wszystko: lekkość, nic niekosztującą ekwilibrystkę – karkołomną, a w gruncie rzeczy bezpieczną żonglerkę” (SK 23).

dywanem pod stołem” (SC 65). Ze szczegółami snuje narrację rodem z powieści grozy o upiornej lampie-meluzynie, wiszącej w kajucie kapitana statku, którą malajscy balsamiści zrobili z ciała jego zamordowanej kochanki. „W ciszy kajuty głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów u stropu, powoli otwiera rzęsy oczu; na rozchylonych ustach błonka śliny, pękająca od cichego szeptu”. Żywy relikwiarz obwoźnych gabinetów osobliwości, pełnych nakręcanych mechanizmów i innych tanich jarmarcznych cudów.

Lampa-meluzyna wieści powrót umarłej kochanki. Niezamierzony powrót, powiedziałyby Freud, który bez wątplenia odnalazłby tu pole działań *das Unheimliche*. W tym obrazie odsłania się coś niepokojącego. Ale także to, co Mark Fisher nazywa „dziwacznym” („dziwaczne jest tym, co nie pasuje”<sup>539</sup>) i „osobliwym” („dlaczego coś jest tam, gdzie powinno być nic?”<sup>540</sup>).

„C o ś jest tam, gdzie powinno być n i c”. Te słowa mogłyby definiować także inny fantazmat Schulza: figurę woskową. Pałuba z wosku nie jest tym, kogo ma imitować. To „nieporozumienie ucieleśnione”. W rzeczywistości nie wie, c z y m i dlaczego j e s t . „Czy jest w tej pałubie naprawdę coś z królowej Dragi, jej sobowtór, najdalszy bodaj cień jej istoty?” (SC 61), pyta Jakub. Ta lalka nie ma w sobie nic z Dragi, demonicznej i nieszczęśliwej królowej Serbii. Nic poza powierzchownością, wszak mogłaby uchodzić za jej siostrę-bliźniaczkę. Ontologia figury z wosku bywa kłopotliwa.

To podobieństwo, ten pozór, ta nazwa uspokaja nas i nie pozwala pytać, kim jest dla siebie ten twór nieszczęśliwy. A jednak to musi ktoś być [...], ktoś anonimowy, ktoś groźny, ktoś nieszczęśliwy, ktoś, co nie słyszał nigdy w swym głuchym życiu o królowej Dradze.

W języku niemieckim istnieje osobne słowo na określenie postaci demonicznego sobowtóra: *der Doppelgänger*<sup>541</sup>. Zły brat-bliźniak, który wygląda i zachowuje się tak samo jak jego pierwowzór. Podwojony „on sam” (*ego alter*), jak chcieli romantycy, którzy w figurze sobowtóra widzieli metaforę skłóconej psychiki jednostki<sup>542</sup>.

Obecność sobowtóra odsyła do kategorii powrotu. Ale to, co powraca – nie jest tym, czym było. Powtórzenie nigdy nie jest takie samo. Ludowy pociąg do wiary w nadzwyczajne zbiegi okoliczności fascynował surrealistów, pozostających pod urokiem

---

<sup>539</sup> Mark Fisher, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. Andrzej Karalus, Tymon Adamczewski, Gdańsk 2023, s. 14.

<sup>540</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>541</sup> Zob. Monika Sznajderman, op. cit. Zob. też Mirosław Słowiński, op. cit., s. 19.

<sup>542</sup> Zbigniew Majchrowski, *Sobowtór*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. Józefa Bachórze i Aliny Kowalczykowej, Wrocław 2002, s. 884-885.



„cudownych spotkań”, „koincydencji”, które chętnie obserwowali w swojej codzienności i opisywali pod pojęciem „przypadku obiektywnego”.

George Bataille prostował te fascynacje, pojęcie przypadku podporządkowywał władzy struktury, dowodząc, że kategoria „pozornej przypadkowości” zakłada istnienie mechanicznych reguł<sup>543</sup>. Jej symbolem mogłaby być figura mechanicznej kukły, która ogranicza się do zaprogramowanych ruchów.

U Schulza takie ruchy można obserwować w chodzie pańienek z *Sanatorium pod Klepsydrą*: „Każda nosi w sobie jakieś inne, indywidualne prawidło, jak nakręconą sprężynkę” (OP 280). Albo w wojskowym marszu dyplomatów z *Wiosny*: „Szli zgodnym, powolnym, rytmicznym krokiem. Mają czarne jak węgiel wąsy w gładko wygolonych twarzach i lśniące oczy, toczące się gładko w orbitach, jakby naoliwione” (OP 201). Ale idealne automaty nie istnieją. Precyzję ruchu równoważy defekt maszyny. Na widok wypiętego pantofelka Adeli ojciec „postąpił krok naprzód jak automat i osunął się na kolana” (59). Innym razem: „Tak stał drętwy, z gorejącymi oczyma, drżąc od wewnętrznego wzburzenia, jak automat, który zaciął się i zatrzymał na martwym punkcie” (61).

### **Bezformie, entropia i manekiny**

W ruchu automatów Schulza nie ma perfekcji. Nawet chód dziewcząt z miasteczka sanatoryjnego, który zdaje się pełen „akuratności i odmierzonej gracji”, „posłuszny tylko jakiemus wewnętrznemu rytmowi” (OP 279), demistyfikuje się – jako ich własna *idée fixe*: „Jest to jakaś antycypacja powzięta na własne ryzyko, bez żadnej poręki, dogmat nietykalny, wyniesiony ponad wszelką wątpliwość” (280).

Doskonałość lalki kompromituje byle usterka, drobna blokada, chwilowa niedyspozycja. Ale my (nie wiadomo w czyim imieniu Jakub składał deklaracje) „kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiastą niezgrabność” (SC 57). Swój program wtórej demiurgii budował w opozycji do założeń Demiurga, który „kochał się w wytrawnych, doskonałych i skomplikowanych materiałach – my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału”). Jego idea stworzenia „po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekinu” (58) wyrasta z innych założeń. Jakub wyklada je bardzo dokładnie:

---

<sup>543</sup> Rosalind Krauss, *Niesamowite*, [w:] Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *Bezformie: sposób użycia*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, pod red. Tomasza Szerszenia, Gdańsk 2025 [książka w przygotowaniu].

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 na tę jedną chwilę (SC 57).

Projekcja Jakuba nie zna aspiracji biomechaniki Meyerholda, metod Stanisławskiego czy Tairowa, których dążeniem było odkrycie potencjału ludzkich ciał i ich fizycznych możliwości. Schulzowski człowiek-manekin nie ma też wcale dużo wspólnego z marionetką Kleista czy Nadmarionetą Gordona Craiga<sup>544</sup>, które miały zastąpić żywego aktora i położyć kres „słabościom i drżeniom” jego ciała<sup>545</sup>.

Schulz w lalce widzi twór nieszczęśliwy i samotny. Ciżba bolesnych i smutnych figur ze szkolnego muzeum gipsów (SC 83). Kukły woskowe z przyjezdnego panoptikum („Ich idee, dla których żyli, zdyskredytowały się, jedna za drugą, w prozie dnia codziennego, ich lonty wypaliły się, stoją oni puści i pełni niewyżytej dynamiki” [OP 213]). Smutne pałuby „zadumane tragicznie nad śmiesznym swym grymasem” (SC 61).

*Traktat o manekinach* jest w istocie traktatem o materii. Jerzy Jarzębski napisał nawet, że figura manekina jest u Schulza metaforą i nie należy jej brać dosłownie (OP LXVII):

potencję twórczą przypisuje on tak człowiekowi, jak materii samej; świat, raz stworzony przez Boga, nabrzmiewa u niego wszechobecną i nieustanną demiurgią wtórną, stworzeniom doskonałym i w sobie niesprzecznym przydana zostaje „pseudofauna i flora” istnień niepełnych i wieloznacznych, nieokreślonych ontologicznie i semantycznie (LXIX).

Mowa o tym w ostatniej części cyklu o manekinach, w której Jakub rozprawia na temat wymarzonej „*generatio aequivoca*”, „jakiegoś pokolenia istot na wpół tylko organicznych, jakiejś pseudowegetacji i pseudofauny, rezultatów fantastycznej fermentacji materii” (SC 62).

Manekin – tak rozumiany – byłby symbolem istot amorfnych. Metaforą bezforemności i entropijności. „Powszechnej rozwiązłości” materii. „*Principium individuationis furda!*” (OP 356), wołał Jakub.

---

<sup>544</sup> Por. Wojciech Owczarski, op. cit., s. 43.

<sup>545</sup> Edward Gordon Craig, *Aktor i nadmarioneta*, [w:] idem, *O sztuce teatru*, przeł. Maria Skibniewska, wstęp i noty: Zygmunt Hübner, Warszawa 1985, s. 92.

## Niższe niż niskie

W słowniku Bataille'a bezformie ściśle łączy się z kategorią niskiego materializmu<sup>546</sup>. Yve-Alain Bois wyjaśniał to tak:

Niski materializm (którego bezformie [*informe*] jest najbardziej konkretnym przejawem) ma za zadanie deklas(yfik)ację, to znaczy równoczesne zniżenie w dół i uwolnienie ze wszystkich ontologicznych więzień, z wszelkiego „powinno być” (*devoir-être*) – z wszelkich modelowych ról. [...] bezforemna materia, do której przyznaje się niski materializm, [...] nie przypomina niczego, zwłaszcza niczego, czym powinna być, ani nie daje się zasymilować żadnemu pojęciu, żadnemu typowi abstrakcji. Z punktu widzenia niskiego materializmu natura tworzy jedynie unikatowe monstra: w naturze nie ma dewiacji, bo nie ma w niej nic prócz dewiacji<sup>547</sup>.

Bataille'owskie obrazy są bardzo bliskie wyobrażeniom Schulza<sup>548</sup>. „Bezforemna materia”, „uwolnienie z ontologicznych więzień”, „zniżenie w dół” – to wszystko brzmi jak hasła z *Traktatu o manekinach*. „Unikatowe monstra” mogłyby być innym określeniem na dziwolągę z *Wędrówek sceptyka*. Trudno czytać te słowa i nie pomyśleć o Schulzu:

Bataille'owska „materia” może być gównem, śmiechem, obscenicznym słowem albo szaleństwem: wszystkim co ucina dyskusję, przeszkadza w udrapowaniu „matematycznych surdutów”, nie poddaje się metaforycznym substytucjom, i nie pozwala się u-formować i napełnić treścią<sup>549</sup>.

Być może niski materializm nie ujawnia się w języku Schulza tak dosadnie jak w eseistycznym stylu Bataille'a i dlatego bywa pomijany – zwłaszcza w interpretacjach o podłożu idealistycznym. Ale on tam jest – na przykład w skatologicznym, farsowym poczuciu humoru.

Bois pisał: „Operacje skatologiczne są, podobnie jak dekonstrukcja, performatywne, robią coś z neutralizacją, *ściągają ją w dół*. Lub też wytwarzają to co niskie, podłe, jako to co zawsze było częścią tego, co wysokie, jako plamę, którą ono ze sobą nosi”. W tradycyjnym ujęciu kultura niska istnieje w opozycji do kultury wysokiej. Ale Bataille odrzucał dialektyczne podziały. W kontekście jego filozofii – jak przypomina Rosalind

---

<sup>546</sup> Zob. George Bataille, *Materialism*, [w:] idem, *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, red. Allan Stoekl, przeł. Allan Stoekl, Carl R. Levitt, Donald M. Leslie Jr., Minneapolis 2006, s. 15-16.

<sup>547</sup> Yve-Alain Bois, *Niski materializm*, [w:] idem, Rosalind Krauss, *Bezformie...*

<sup>548</sup> Nie dziw, że zwracano na to uwagę – zob. Helene Martinelli, *Bruno Schulz i informe. Intermedialna nieaktualność*, przeł. Martyna Zapolnik, „Schulz/Forum” 2021, nr 17-18; Jakub Orzeszek, *Ciała Schulza*, [w:] op. cit., s. 11-12.

<sup>549</sup> Ibidem.

Krauss – trzeba by raczej mówić o tym, co „niższe niż niskie”. Naukę, która zajmuje się tym, co całkiem inne, Bataille określał mianem heterologii. Odwołując się do marksistowskiej koncepcji lumpenproletariatu pisał, że heterologia to polityka lumpów, jednostek wykluczonych, wśród których Marks wymieniał zbiegłych galerników, drobnych złodziejasków i łotrów, ale też kuglarzy, żonglerów, właścicieli lunaparów, ulicznych kataryniarzy etc.

Do tego grona dopisać by można „szumowiny”, „kreatury bez charakteru, bez gęstości” (SC 91), zamieszkujące u Schulza ulicę Krokodyli. W duchu estetyki „niższego niż niskie” prosperował także słynny teatr Grand-Guignol, który Schulz miał odwiedzić podczas pobytu w stolicy Francji<sup>550</sup>. Albo podrzędne aktorki i aktorów z paryskich lokali Cabaret du Neant czy l’Enfer, w których Schulz bywał być może tamtego lata<sup>551</sup>.

Do tego, co dla Bataille’a „niższe niż niskie” odsyła również teatralna forma *posse*. W swojej książce o teatralności Samuel Weber przypomina rozważania Kierkegarda z jego *Powtórzenia* na temat *Possen*, dziewiętnastowiecznych burleskowych sztuk popularnych, granych w latach czterdziestych we Wiedniu i Berlinie:

*Posse* pochodzi od francuskiego słowa *bosse*, „wgniecenie, garb” lub „zniekształcenie”, zazwyczaj spowodowane gwałtownym uderzeniem lub wstrząsem. Użyte w liczbie mnogiej, *Possen* oznacza również bezsensowne, absurdałne, groteskowe zachowanie, „kawały”, błazenadę – w każdym przypadku wysoce s t e a t r a l i z o w a n y sposób zachowania skierowanego na innych. Kogo lub czego dotyczy ten żart? Jeśli przypomnimy sobie – jak w innym miejscu czyni to Kierkegaard – że *posse* jest również łacińskim słowem na określenie „bycia zdolnym (coś zrobić)” i że dlatego można skonstruować je z *esse*, „byciem”, to może się okazać, iż żart dotyczy samego bycia<sup>552</sup>.

Kierkegaardowska gra słów *posse* i *esse* znamionuje także ontologię Schulza. Można w niej widzieć radosne ruchy nieustannej panmaskarady. Ale można widzieć jeszcze coś innego. Gwałt na materii, jej parodię, z której „tłum śmieje się”.

Panoptikum jest mocno oświetlone. Ludzie tłoczą się, żeby je zobaczyć: majestatyczne, teatralne, nieskończenie piękne i gładkie ciała z wosku. Ubrane „w uroczyście tużurki, anglezy i żakiety z dobrego sukna” (OP 194). Powłoki maskujące pustkę. Smutne żarty bytu.

---

<sup>550</sup> Zob. Tomasz Kaczmarek, op. cit., z. 4, s. 125.

<sup>551</sup> Amelia Soth, op. cit., dostęp: 15 lutego 2022.

<sup>552</sup> Samuel Weber, op. cit., s. 243.

## W teatrze masochisty

Pewien stary grecki podróżnik – pisze o tym Craig – miał natknąć się w świątynnym teatrze w Tebach na majestatyczną figurę, która „podbija go i przekonała do piękna marionet”<sup>553</sup>:

Wszedłszy do Domu Wizji zobaczyłem z dala piękną smagłą Królową siedzącą na swym tronie – na grobowcu, który wydał mi się jednym i drugim zarazem. Osunąłem się głębiej na łożo, śledząc jej symboliczne gesty. Z jaką swobodą zmieniała rytm, gdy ruchy przepływały przez jej członki, z jakim spokojem wyjawiała nam myśli, wypełniające jej serce; tak poważnie i pięknie zwierzała swój smutek, że nabraliśmy przeświadczenia, iż żaden smutek nie może jej zranić; ani cień zniekształcenia ciała lub rysów twarzy nie pozwalał nam wyobrazić sobie, że została zwyciężona; ręce jej nieustannie chwyciły namiętność i ból, trzymały je łagodnie i badały ze spokojem<sup>554</sup>.

To prawdziwe ucieleśnienie spokoju „pobito i przekonało” przede wszystkim Craiga, którego marzenie o nadmarionecie wyrastało z fascynacji mistycznym rodowodem lalki: „Widzę w niej ostatnie echo jakiejś szlachetnej i pięknej sztuki minionej cywilizacji”<sup>555</sup>.

Piękno marionety tkwi w jej spokoju. W tym także jej siła. Poważna twarz niczego nie obiecuje, nic nie odsłania, poza tym, co już wiemy, jeszcze zanim dobrze się przyjrzymy. To uczucie pulsuje gdzieś w środku, nieokreślone i nienazwane. Coś między zachwytem a irytacją. Doskonałość lalki znamionuje i jednocześnie kontruje „szlachetna sztuczność”, czysta obojętność okrutnej bogini. Bohater noweli Mériméego powie o *Wenus z Ille*: „W wyrazie jej twarzy jest jakieś okrucieństwo, a jednak nie widziałem nigdy czegoś równie pięknego”<sup>556</sup>.

Władza pięknej bezlitosnej pani nie wymaga wiele<sup>557</sup>. Wiedział o tym Sacher-Masoch, gdy pisał *Wenus w futrze*. Bohater tej powieści, Seweryn, oczekuje od Wandy

---

<sup>553</sup> Edward Gordon Craig, op. cit., s. 93.

<sup>554</sup> Ibidem, s. 93-94.

<sup>555</sup> Ibidem, s. 93. Na temat rodowodu lalki zob. Victoria Nelson, *Pierwsze przygody ziemskich bogów*, [w:] op. cit., passim.

<sup>556</sup> Prospero Mérimée, *Wenus z Ille*, za: Mario Prazo, *Piękna bezlitosna pani*, [w:] idem, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, wstęp Mieczysław Brahmmer, Warszawa 1974, s. 186.

<sup>557</sup> Masochiście wystarcza jej obecność. A i bez niej może się obyć, jak tłumaczył Richard Krafft-Ebing na przykładzie „masochizmu wyobrazeniowego” Richard Krafft-Ebing, *Psychopatia Sexualis*, przeł. Marek Chojnacki, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 125-127, 134-146, passim.

jedynie tego, by była wobec niego bezwzględna i niewzruszona, na podobieństwo posągu z kamienia<sup>558</sup>.

Jak „milcząca, nieruchoma pani, dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy” (*Manekiny*, SC 51) z opowiadania Schulza, która wchodziła do pokoju, wsparta na ramionach dziewcząt do szycia. „Ten moloch był nieubłagany, jak tylko kobiece molochy być potrafią”, powie o niej Józef.

W Barthesowskim fantazmacie „bezgranicznie pożądanego i absolutnie niedostępnego ciała”<sup>559</sup> zawiera się najskrytsze pragnienie masochisty. Zdaje się, że stąd też wyrasta ponowoczesne doświadczenie ciała<sup>560</sup>. Według charakterystyki Markowskiego ciało nowoczesne:

to ciało niedotknięte, odsunięte na bezpieczną odległość i dlatego właśnie przedstawiane, albowiem przedstawianie ciała to jedyny sposób na jego opanowanie bez konieczności dotykania. Zarówno metafizyka, jak i estetyka to figury *zbiorowego podglądactwa*, u którego podstaw tkwi przerażenie, lub choćby tylko onieśmienie ciałem<sup>561</sup>.

Ciało nowoczesne jest ciałem kontemplowanym. W żadnym wypadku nie dotykany. Ta świadomość niedotykalności („onieśmienie ciałem”) była chyba Schulzowi bliska. Ale nie wierzył przecież w „podbój świata jako obrazu”<sup>562</sup>, nie wyznawał kultu przedstawialności ciał. W jego bezradności wobec ciała można widzieć „melancholię po jego utraconym doświadczeniu”<sup>563</sup>, zapowiedź wrażliwości ponowoczesnej.

W rozmowie z Józefem Nachtem, opublikowanej w 1937 roku w „Naszej Opinii” pod tytułem *Wywiad drastyczny*, Schulz miał wyznać: „Nie potrafiłbym napisać masochistycznej powieści. Zresztą wstydzilibym się”<sup>564</sup>. Ale czy rzeczywiście blokował go wstyd? Patrząc na plansze *Xięgi bałwochwalczej* można w to wątpić. Jak rozumieć to „drastyczne wyznanie”? Ile w nim prawdy, ile pozy? Ficowski podważał wiarygodność Nachta jako wywiadowcy (raził go „skandalizująco pozerski ton” tego „artykuliku”<sup>565</sup>).

---

<sup>558</sup> Leopold von Sacher-Masoch, *Wenus w futrze*, tłum. Kazimierz Imieliński, Łódź 1989, s. 49.

<sup>559</sup> Roland Barthes, op. cit, s. 138.

<sup>560</sup> Por. Anne-Marie Sohn, *Ciało płciowe*, [w:] *Historia ciała...*, s. 85-91.

<sup>561</sup> Michał Paweł Markowski, *Nowoczesność: ciało niedoświadczone*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, pod red. Ryszarda Nycza i Anny Zeidler-Janiszewskiej, Kraków 2006, s. 88.

<sup>562</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>563</sup> Ibidem, s. 89-90.

<sup>564</sup> Józef Nacht, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, SWW, s. 292.

<sup>565</sup> KO, s. 544.

Jednak nic nie wskazuje na to, że Nacht miałby całą sprawę zmyślić. Masochizm jest zresztą jednym z głównych biografemów Schulza<sup>566</sup>. Choć w *Regionach wielkiej herezji* – niemal przemilczanym<sup>567</sup>.

Treść *Wywiadu drastycznego* nie mieściła się zapewne w przyjętym przez Ficowskiego wizerunku bohatera jego opowieści. Mimo to przyznał, że „znajdujemy tam parę informacji, które w zasadzie wydają się prawdziwe, choć sformułowane są dość nieudolnie i nieprecyzyjnie”<sup>568</sup>. Jednak nie przeszkadzało mu to nazwać Nachta „niedowarżonym debiutantem”, a jego tekst płytkim i symplifikującym.

Przyjętą przez Nachta stylizację tekstu, zachowaną w poetyce romantycznej nastrojowości, niemal mistycyzmu, przełamują mocne ironiczne wstawki (jak ta o Kazimierzu Truchanowskim: „Sklepy cynamonowe leżą u wylotu ulicy Wszystkich Świętych, którą od pl. Agiatu dzieli tylko krok”). Podobnie rezonuje wymiana zdań dotycząca potrzeby powstania powieści masochistycznej: „[Schulz:] Może pan napisze. [Nacht:] O na pewno! Za rok zabiorę się do tego”. Na w pół-żartobliwa replika Schulza ucina temat (nie)obecności masochizmu w jego dziele. Jakby chciał uchylić się od odpowiedzi. Być może pod przykrywką wstydu kryło się przekonanie o nieprzedstawialności masochistycznych ciał. Zgodnie z intuicją Barthesa, ciała wymykają się językowi.

Tu z pomocą przychodzą inne media. To, co nie znajdzie dla siebie miejsca w słowie, być może odnajdzie je w obrazie.

### **Ciała malowane światłem**

Uchwycić nieuchwytnie. Schulzowi chyba się to udało. Na planszach *Xięgi bałwochwalczej* pokazał doskonałe kobiece ciała, mocno oświetlone, teatralnie wyeksponowane. Nie bez znaczenia był tutaj wybór techniki. W liście do Zenona Waśniewskiego, kolegi ze studiów architektonicznych we Lwowie, Schulz dokładnie objaśniał cały proceder powstawania grafik:

Metoda, którą się posługuję jest żmudna. Nie jest to akwaforta, ale tzw. *cliché-verre* – płyta szklana. Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywny i przeświecający rysunek traktuje się jak negatyw fotograficzny tj. kopiuje się w ramce fotogr. na papierze

---

<sup>566</sup> Por. Stanisław Rosiek, *Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)*, [w:] idem, *Odcięcie...*, s. 19.

<sup>567</sup> Marcin Romanowski, *Masochizm Schulza w ujęciu Ficowskiego*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 100.

<sup>568</sup> Jerzy Ficowski, op. cit.

światłoczułym, wywołuje, utrwała i zmywa – proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny, praca także (KL 68).

Technika *cliché-verre*, zbliżona do grafiki i fotografii, pozwala na otrzymanie wielu zróżnicowanych odbitek pozytywowych. Co ciekawe, każda odbitka różni się od pozostałych negatywów tej samej matrycy. Nie wszystkie odstępstwa były przez Schulza zamierzone, jak na przykład nieregularne plamy skryształizowanego srebra. Różnice, na które artysta miał wpływ, brały się najpewniej z czasu naświetlania i dodatkowej obróbki chemicznej<sup>569</sup>.

O możliwościach użytkowanej przez Schulza techniki pisała przed laty Małgorzata Kitowska-Łysiak, na przykład na łamach „Kontekstów” w tekście o znaczącym tytule *Światło-czułość. Czy „Xięga bałwochwalcza” Brunona Schulza mogłaby powstać bez cliché-verre?*<sup>570</sup>. Rzeczywiście, nie sposób mówić o *Xiędze bałwochwalczej* bez uświadomienia sobie potencjału metody, którą Schulz się posługiwał, nie tylko na poziomie samego warsztatu, ale i kreatywności, na jaką ona pozwala<sup>571</sup>.

Nagromadzenie kresek sprawia wrażenie gorączkowej ruchliwości. Gra światłem i cieniem, dająca „efekt *stimmungu*, «szarej poświaty», z której wyłaniają się bohaterowie<sup>572</sup> współgra z estetyką ciemnego erotyzmu, organizującą tematykę całego cyklu. Stąd być może bierze się urok i dziwna siła oddziaływania tych „drapografii”<sup>573</sup>, jak nazywał je Witkacy.

---

<sup>569</sup> Szerzej pisze o tym Stanisław Rosiek w tekście *Dzielo, którego nie ma?* („Schulz/Forum” 2015, nr 5, s. 116-119). Serge Fauchereau sugeruje, że Schulz mógł zdecydować się na metodę *cliché verre*, ponieważ nie udało mu się opanować sztuki drzeworytu czy linorytu, którymi się interesował. Nie przeczy jednak, że „w oczach Schulza zaletą [*cliché verre*] była możliwość uzyskiwania zróżnicowanych odbitek, mniej lub bardziej wyraźnych lub ciemnych, w zależności od papieru oraz czasu naświetlania. W ten sposób mógł otrzymywać odbitki, które nigdy nie były dokładnie takie same” (Serge Fauchereau, op. cit., s. 40).

<sup>570</sup> Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Światło-czułość. Czy „Xięga bałwochwalcza” Brunona Schulza mogłaby powstać bez cliché verre?*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2012, nr 1/2. Zob. też eadem, „*Xięga Bałwochwalcza*” – grafiki oryginalne (*cliché-verre* Brunona Schulza), „Biuletyn Historii sztuki” 1981, nr 4; [mkł], *cliché-verre*, [w:] *Słownik schulzowski*...

<sup>571</sup> Jednym z argumentów historyków sztuki przemawiającym za tym, by „kliszery” traktować jako grafiki, a nie fotografie jest fakt, że, zgodnie z tradycjami graficznymi, rysunek wykonuje się na matrycy odręcznie (por. eadem, *Światło-czułość*..., s. 277.).

<sup>572</sup> Ibidem, s. 275.

<sup>573</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, SWW 186.



Perfekcyjne opanowanie metody pozwalało Schulzowi na eksperymenty ze światłem. Inaczej niż dziewiętnastowieczni pejzażyści z Arras, którzy w swoich próbach z techniką *cliché-verre* skupiali się głównie na krajobrazach<sup>574</sup>, Schulz odsłaniał z jej pomocą tajniki własnej seksualności. Już sam wybór czarnego podkładu pokrywającego szklaną płytę, warunkował końcowy efekt mrocznego, wieczornego nastroju<sup>575</sup>.

Ciemne, kreskowane tło, niekiedy zaburzone nieregularną plamą („skutek fotolizy halogenków srebra”<sup>576</sup>) kontrastuje z jasnymi figurami postaci. W szczególności dotyczy to kobiet, których białe ciała dominują w tych scenach kompozycyjnie i tematycznie.

Wylegające się w alkowach, pół-leżące na prowizorycznych posłaniach, dumnie wyprostowane we „wzorcowych kontrapostach” stają się emblematami erotycznej władzy<sup>577</sup>. Stanowczość ich gestów intensyfikuje to wrażenie. Jednoznaczny charakter póz, w których zostały przyłapane, odsłania ich sadystyczne upodobania. Choć może to tylko wrażenie, element gry, którą realizują wedle scenariusza masochisty<sup>578</sup>.

Jest jednak w ich delikatnych twarzach jakiś „śląd zepsucia”, „nieznaczna skaza”, która je zdradza, tak jak zdradzała mieszkanki ulicy Krokodyli. Witkacy powie: „Mimo całej potworności gęb ma się wrażenie, że damy Schulza myją starannie szczotkami nogi 2 razy dziennie i nie mają nagniotków”<sup>579</sup>. W istocie ich ciała są, jak u Barthesa, „bezbarwne, choć skończenie piękne”<sup>580</sup>. Ciała w pełnym świetle sceny.

---

<sup>574</sup> Zob. *Cliché-verre: Hand-drawn, Light-Printed. A Survey of the Medium from 1839 to the Present*, Elizabeth Glassman, Marilyn F. Symmes, Detroit Institute 1980.

<sup>575</sup> Małgorzata Kitowska-Lysiak, „*Xięga Bałwochwalcza*” – grafiki oryginalne (*cliché-verre* Brunona Schulza..., s. 407).

<sup>576</sup> Stanisław Rosiek, op. cit., s. 118.

<sup>577</sup> Por. idem, s. 166 („Sceny poddaństwa i bałwochwalcstwa zastygają w emblematy – emblematy masochizmu”).

<sup>578</sup> „Doskonałym przeciwieństwem, a zarazem dopełnieniem masochizmu jest sadyzm”, pisał Kraft-Ebing (op. cit., s. 153). Upowszechnieniu kategorii sadomasochizmu sprzeciwiał się Gilles Deleuze, który wyraźnie rozgraniczał te perwersje. W eseju *Prezentacja Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo* pisał m. in. o różnicy między „sadystyczną apatią” a „masochistycznym chłodem” („Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 175).

<sup>579</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, SWW, s. 187.

<sup>580</sup> Roland Barthes, op. cit., s. 138.

Teatralność tych ciał nie budzi wątpliwości<sup>581</sup>. Bywa zapowiadana już w tytułach grafik (*Cyrk, Bachanalia, Procesja* etc.). Wielu patrzy na *Xięgę bałwohwalczą* i widzi teatr: „teatr namiętności”<sup>582</sup>, „masochistyczny teatr”<sup>583</sup>, „drastyczne teatrum sodomii”<sup>584</sup>. Ale co to właściwie znaczy? Na czym polega „teatralizacja przedstawień”<sup>585</sup> *Xięgi bałwohwalczej*?

Cała trudność w tym, by wyjść poza intuicyjne metafory świata-teatru, które przenikają do piśmiennictwa akademickiego z języka potocznego. To rozpoznanie potwierdzają słowa Marii Poprzęckiej, wygłoszone na seminarium w Rogalinie w 1986 roku (ponad trzy dekady temu!) odnośnie dziewiętnastowiecznego malarstwa:

Brak wszakże pracy, która stawiałaby problem paralelizmów malarsko-teatralnych na płaszczyźnie ogólnej, w tym także metodologicznej. Odwołując się do terminologii teatralnej autorzy czynią to zazwyczaj impresyjnie, intuicyjnie i jakby w przekonaniu, że porównania takie wywołają u czytelnika określone skojarzenia lub pożądany nastrojowy rezonans<sup>586</sup>.

Wciąż brakuje narzędzi, by móc przejść od poetyki metafory do pogłębionych analiz *correspondance des arts* sztuk wizualnych i teatru<sup>587</sup>. Kłopot w tym, że nie ma jednego typu teatru i jednego rodzaju teatralności<sup>588</sup>. Dlatego pisanie o teatralności prac plastycznych Schulza, przy całej świadomości pułapek truizmu, w jakie nietrudno tu wpaść, musi mieć raczej charakter wstępnych notatek niż ostatecznych tez.

---

<sup>581</sup> Por. Irena Kossowska, *Schulzowskie rysowanie. Artystyczne persyflaże i powinowactwa*, „Sztuka i Kultura” 2014, tom 2, s. 318-320.

<sup>582</sup> Stanisław Rosiek, *Odcięcie...*, s. 166.

<sup>583</sup> Paweł Dybel, op. cit., s. 24.

<sup>584</sup> Jan Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nieczyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 165.

<sup>585</sup> Irena Kossowska, Łukasz Kossowski, *Właśnie: humor Schulza...*, [w:] *Mityzacja rzeczywistości. Bruno Schulz 1892–1942. Wystawa ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Muzeum Lubelskie w Lublinie, listopad–grudzień 2002*, Lublin 2002, s. 23–35.

<sup>586</sup> Maria Poprzęcka, „Teatr”, „teatralność” i „teatralizacja” w *badaniach nad malarstwem XIX wieku*, „Artium Quaestiones” 1986, nr 3, s. 186. Zob. też w tym samym numerze: Wojciech Lipowicz, *Teatralność jako formuła opisu dzieła sztuki*.

<sup>587</sup> Zdaje się, że nie rozwiązał tych problemów rozwój performatyki, która przedmiot swoich badań upatruje w bardzo ogólnej formule performatywności zjawisk (zob. Ewa Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48).

<sup>588</sup> Por. Dobrochna Ratajczakowa, *Szkarłatny szlafrok Fryderka Lemaitre’a czyli rozważania o teatralności romantycznej*, „Artium Quaestiones” 1986, nr 3, s. 199.

**„Wie pan, zawsze marzyłem o tym, aby rysunki moje dotarły właśnie do rąk ludzi, którzy odczują ich treść”<sup>589</sup>**

Te słowa Schulza, kierowane do Józefa Nachta, odsłaniają pewną pierwotną potrzebę artysty – potrzebę odbiorcy. W liście do Tadeusza Brezy Schulz pisał o tym tak: „Potrzebny mi jest towarzysz. Potrzebna mi jest bliskość pokrewnego człowieka. Pragnę jakiejś poręki świata wewnętrznego, którego istnienie postuluję” (KL 51).

Podobne słowa mógłby wypowiedzieć – gdyby tylko jego świat nie był zamknięty w obrazie – bohater pierwszej planszy cyklu *Xięgi bałwochwalczej*. To zresztą nie kto inny, jak sam Schulz wychyla się z pracy zatytułowanej *Dedykacja*. W ręku trzyma tace z koroną, którą, być może, podsuwa niewidocznej na grafice modelce. Pełen tremy spogląda za ramę obrazu. Już za chwilę wprowadzi widza w swój świat. Już za chwilę go przed nim odsłoni. Inny tytuł tej pracy brzmi: *Introdukcja*. Można go czytać jako meta-komentarz autora, który zapowiada cykl swoich grafik i siebie – jako masochistę. Jego wyjście z szafy (*coming out*) odbywa się w obecności świadków. Ich głowy majaczą w dalszym planie. Gęby wydają się znajome, znane z innych prac Schulza. Przerażenie, skupienie, okrucieństwo śmiechu – w tym repertuarze emocji wizualizują się potencjalne reakcje odbiorców *Xięgi bałwochwalczej*.

Ale są też inni widzowie – ilu ich, nie wiadomo. Znajdują się poza czasem i przestrzenią dzieła. Sam (auto)portretowany wyczuwa ich obecność. Nie pozwala o tym zapomnieć jego spojrzenie. W geście ostensji dochodzi do podwójnego odsłonięcia (się) Schulza – jako masochisty i jako aktora, świadomego swojej publiczności.

Innym razem (*Undula w nocy*) mężczyzna (także o twarzy Schulza), podążający za kobietą wyprowadzającą pieska na smyczy, zerka poza ramę obrazu pełen lęku na myśl o tym, co go czeka ze strony jego towarzyski.

---

<sup>589</sup> Józef Nacht, *Wywiad drastyczny...*, s. 292.



**Dedykacja** z cyklu *Księga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie



**Dedykacja**, detale: gęby

W podobną wiedzę o istnieniu świata spoza obrazu zaopatrzano postaci na płótnach dawnych mistrzów. Jerzy Limon pisał o tym na marginesie swojej książki o dziełach Szekspira, które zestawiał z malarstwem niderlandzkim Złotego Wieku:

Wzrok postaci też może mieć charakter ostensji: jeśli patrzy na nas, sygnalizować to może implikowaną świadomość naszej obecności, chęć nawiązania dialogu. Sygnalizuje również, że dana postać jest świadoma swego uczestnictwa w konkretnej scenie, zdolna do samodzielnego ruchu, gestu<sup>590</sup>.

Ten zabieg prowokował, nieraz bardzo gwałtowne, ataki na sztukę. Od moralizatorskich tyrad Denisa Diderota („postaci nie powinny zwracać uwagi na widza, ani zachowywać się tak, jakby grały dla niego”<sup>591</sup>), po radykalne argumenty Michaela Frieda przeciwko teatralności minimalizmu, które przedstawił w głośnym artykule *Art and Objecthood* z 1967 roku („Wrażliwość minimalistów jest teatralna, począwszy od tego, że koncentruje się na konkretnych okolicznościach, w jakich widz spotyka się z dziełem minimalistycznym”<sup>592</sup>).

Tak pojmowana teatralność, zgodna z uzusem językowym, sprowadza się do nie-naturalności, fałszu, maniery. W krytyce Frieda przyjmuje metaforę choroby, którą „zarażyły się” sztuki plastyczne<sup>593</sup> i które jak najrychlej powinny się z niej wyleczyć. Na przykład podporządkowując się radom Diderota.

Tymczasem u Schulza teatralność nie ma wartości negatywnej. Nawet gdy (w opowiadaniach) mowa o tym, że świat składa się z szeregu pozorów i pustych gestów, teatralność okazuje się pierwotnym warunkiem rzeczywistości. Nawet gdy (w ekslibrisach) pojawiają się czaszki, kurtyny, kościotrupy, rodem z typowych realizacji barokowej topiki *theatrum mundi*, nie sposób wyczuć w tych przedstawieniach antyteatralnego moralizatorstwa. Raczej świadomą apologię panteatralności świata. Oczywiście niepozba-wioną ironii („aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról” [KL 107]), w myśl deklaracji z *Ulicy Krokodyli*: „Ale dalecy jesteśmy od chęci demaskowania

---

<sup>590</sup> Jerzy Limon, *Szekspir: siedem grzechów głównych*, Gdańsk 2021, s. 77. Innym popularnym chwytem kompozycyjnym podkreślającym teatralność dzieła była obecność kurtyнки, namalowanej bądź zawieszanej przed ramą obrazu (ibidem, s. 73).

<sup>591</sup> Agnieszka Rejniak-Majewska, *Doświadczenie obramowane. „Pochłonięcie” i „teatralność” w krytyce Michaela Frieda*, [w:] *Nowoczesność...*, s. 399.

<sup>592</sup> Michael Fried, *Art and Objecthood*, „Art Forum” 1967, nr 5, s. 125.

<sup>593</sup> Rejniak-Majewska pisze o późniejszych tekstach krytycznych Frieda: „Pojęcie teatralności różnicuje się w nich i przestaje być określeniem jednoznacznie pejoratywnym – synonimem sztuczności, retorycznego nadmiaru, wewnętrznej pustki i wyobcowania odbiorcy w kontakcie ze sztuką” (op. cit., s. 391).

widowiska. Wbrew lepszemu wiedzemy się wciągnięci w tandetny czar dzielnicy” (SC 94).

Aktywizm widza jest częścią teatralnej gry wpisanej w specyfikę odbioru *Xięgi bałwochwalczej*. W tym sensie *Xięga bałwochwalcza* jest wyzwaniem. Polega ono na przykład na poszukiwaniu intertekstów (mitologicznych, biblijnych, historycznomalarskich), ale też na budowaniu własnej relacji z dziełem. Efektem pracy wyobraźni może być doświadczenie „dziwaczności”<sup>594</sup>, wywołane przez obraz człowieka-tygrysa lub uczucie przeszycia (*punctum*) na widok maszkar z *Autoportretu Schulza z Weingartenem*. Kogoś „zmiążdży” w tej pracy inny detal: obecność damskich pantofelków na stopach Stanisława Weingartena<sup>595</sup>.

### **Pamięć ciała**

Przeglądając plansze *Xięgi bałwochwalczej* trudno oprzeć się myśli, że realizują one ciągle jedną i tę samą scenę. Mężczyzna (sam lub w grupie) poddaje się dominującej nad nim kobiecie w akcie bałwochwalczego rytuału.

Prawdziwy „teatr pamięci”<sup>596</sup>. Starannie upozowane ciała ulegają dziwaczemu choreografowi, który swoje seksualne aberracje przekształca w ruchome obrazy. Bohaterowie tych scen lub, kto woli, aktorzy tego teatru, podporządkowują się regułom masochizmu. Motywacją ich ruchów jest lojalność wobec reżysera i jego osobliwych upodobań. On sam skwapliwie im wtóruje. Bez wahania włącza się w szeregi bałwochwalców. Nietrudno go przeoczyć. Czasem gra w pierwszym planie. Wychodzi z cienia, pokazuje twarz. Twarz masochisty.

Tak jest w *Bestiach*. Mężczyzna o rysach Schulza wije się po posadzce, wykrzywiając język w grymasie – tuż pod krzesłem, na którym rozsiadła się okrutna bogini. Ale to nie ona jest przedmiotem tej idolatrii, nie w tej chwili. Wzrok bałwochwalczy przyciąga jej bosa stopa. Kilka kroków dalej błyszczy elegancki damski bucik, którego czubek triumfalnie mierzy w pokonanego. Właścicielka pantofla trzyma w dłoni pejcz.

To chyba główny rekwizyt w teatrze erotycznym *Xięgi bałwochwalczej*. Powróci jeszcze – w innej scenerii, w innych okolicznościach – w *Cyrku, Na Cyterze*,

---

<sup>594</sup> Mark Fisher, op. cit., s. 14.

<sup>595</sup> Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Twarz artysty – fizjonomia bez pointy*, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 19.

<sup>596</sup> Jerzy Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 113. Zob. też: *Teatr pamięci Brunona Schulza...*

*Zaczarowanym mieście II, Bachanaliach*. To zresztą nie musi być pejcz. To może być szpicruta (*Infantka i jej karty*), smycz (*Undula w nocy*), byle packa na muchy (*Jej garderobiana*). Decydującym czynnikiem pozostaje kryterium użytkowości. Nieraz bardzo dyskretna obecność przedmiotu-fetyszu dopełnia teatralnej stylistyki tych przedstawień.

Znamienne, że słowo „rekwizyt” funkcjonuje w języku również na określenie akcesorium erotycznego (zabawka, gadżet, rekwizyt). Podobnie kostium (przebranie, strój). Leksyka taniej erotyki chętnie korzysta z tych zapożyczeń, które napędzają konsumpcyjną wyobraźnię. Językowym transpozycjom sprzyja umowność i schematyczność *mise en scène* w klasycznym wydaniu.

Teatralność erotyki ujawnia się zwłaszcza w jej najbardziej skonwencjonalizowanym fantazmacie, podchwytywanym przez przemysł pornograficzny. Zgodnie z tym wyobrażeniem akt erotyczny wpisuje się w konwencję spektaklu, jego uczestnicy „grają role”, nastrój tworzy „odpowiednia sceneria” (dekoracja).

Szulz także powieliła ten model, co uświadamiamy sobie ze zdumieniem. „Wbrew pozorom nie tak daleko stąd do pornografii”<sup>597</sup>, pisał Orzeszek w prowokacyjnym szkicu *Szulz pornograf. Spojrzenia/spekulacje*. Schulz chętnie bywa umieszczany na piedestale tzw. sztuki wysokiej, co podtrzymują narracje utrzymane w duchu „hermeneutyki wzniosłości”<sup>598</sup>. Współcześni krytycy zarzucali mu „zbytnią kunsztowność”<sup>599</sup> języka, „pseudonaukowe długiżny”<sup>600</sup>, „kolekcjonerski egotyzm”<sup>601</sup>. Pół-żartem wypominał mu elitaryzm Gombrowicz, który w ramach literackiej potyczki „o doktorową z Wilczej” pisał: „Styl Twój filozoficzny, artystyczny, poetyczny nie predestynuje Cię do utarczek z matkami dzieci lekarza”<sup>602</sup>.

---

<sup>597</sup> Jakub Orzeszek, *Szulz pornograf...*, s. 106.

<sup>598</sup> Michał Paweł Markowski, *Powszechna rozwiązłość...*, s. 88.

<sup>599</sup> Andrzej Pleśniewicz, *Fantastyczne miasteczko*, „Pion” 1934, nr 4 (27 stycznia), przedruk w: SWW 104.

<sup>600</sup> Sz. G., *Dziwny poeta. Za kontuarami cypryjskich sklepów Brunona Schulza*, „Głos Poranny 1934, nr 55 (25 lutego), dodatek społeczno-literacki, przedruk w: SWW 124.

<sup>601</sup> Stefan Napierski, Kazimierz Wyka, *Dwugłos o Schulzu*, SWW 467-468.

<sup>602</sup> Witold Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza...*, s. 256.



**Bestie** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie





**Undula w nocy** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie



**Zaczarowane miasto II** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego



**Jej garderobiana** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie



**Kobieta z biczem i uchylający się przed ciosem mężczyzna na scenie, przed 1933, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie**

*Xięga bałwochwalcza* tylko raz została okrzyknięta pornografią, w publicznym oskarżeniu senatora Maksymiliana Thulliego, po wernisażu prac Schulza w Truskawcu w 1930 roku<sup>603</sup>. To jednak dotyczyło prozy. Jeśli chodzi o dzieło plastyczne, pierwsi recenzenci zgodnie pisali o „seksualnym opętaniu” Schulza, choć rozpoznanie to różniło się w ich (dez)aprobujących interpretacjach<sup>604</sup>.

Tymczasem Orzeszek przypomina (za Lyndą Nead), że „w świetle praktyk artystycznych XX wieku binaryzm [sztuki erotycznej i pornografii] jest nie do utrzymania”<sup>605</sup>. W przedstawieniach bohaterów i bohaterek *Xięgi bałwochwalczej* odkrywa „gabinet erotycznych figur woskowych”, w jej przestrzeni – obszar pornotopii:

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<sup>606</sup>.

Masochistyczne sceny w *Xiędze bałwochwalczej* rozgrywają się zwykle w prywatnych przestrzeniach sypialnianych. Innym razem na tle prowizorycznych zabudowań miejskich; wówczas schematyczne konstrukcje budynków i ulic układają się w proste umowne scenografie<sup>607</sup>.

Charakterystyczny jest także sposób prezentacji ciał, które sprawiają wrażenie muzealnych eksponatów. Podobnie jak ustawione na postumentach aktorki z *Ameryki* Franza Kafki. Bohater tej powieści, skuszony ogłoszeniem o pracę w teatrze, przyjeżdża do Oklahomy, gdzie widzi setki kobiet, w białych szatach anielic, z podoczepianymi skrzydłami i złotymi błyszczącymi trąbami w rękach. Te groteskowe, kempowe obrazy realizują inne niż u Schulza modele przedstawień kobiecości.

---

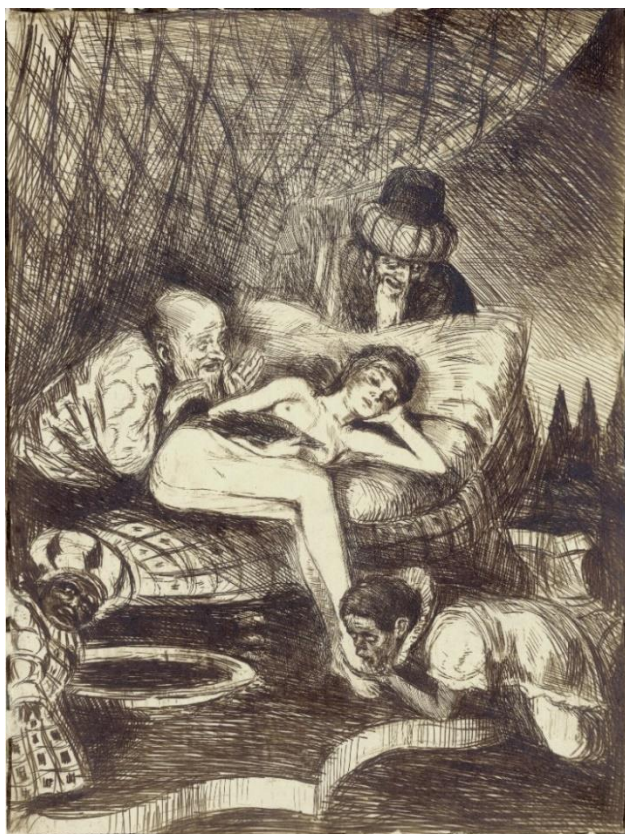
<sup>603</sup> SWŚ, s. 88.

<sup>604</sup> Jakub Orzeszek, op. cit., s. 77.

<sup>605</sup> Podobnie nie do utrzymania jest klasyczna dialektyka sztuki wysokiej i niskiej (i innych dualizmów), co George Bataille rozbijał pojęciem „niższego niż niskie”.

<sup>606</sup> Jakub Orzeszek, op. cit., s. 99.

<sup>607</sup> Por. Irena Kossowska, *Schulzowskie rysowanie. Artystyczne persyflaże i powinowactwa*, „Sztuka i Kultura” 2014, tom 2, s. 325; Krystyna Kulig-Janarek napisze: „drugoplanowym aktorem grafik Schulza jest nocne miasto” (*Schulzowska mitologia. Motywy, wątki, inspiracje w „Xiędze Bałwochwalczej”*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 44).



**Zuzanna i starcy** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie



**Zuzanna przy tualecie** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie

U Kafki: „postacie kobiet wyglądały na ogromne, tylko ich małe głowy psuły nieco wrażenie wielkości, a także ich rozpuszczone włosy zwisały zbyt krótkie i niemal śmieszne między wielkimi skrzydłami po bokach”<sup>608</sup>.

Ciała Schulzowskich kobiet nie poddają się takim deformacjom. W odróżnieniu od mężczyzn. Kitowska-Łysiak powie o nich: „przygarbione karły, pokurcze o zszarzałych twarzach i korpusach, które pozoruje bezkształtna masa rozpluwająca się w ciemnościach”<sup>609</sup>.

Ten podział warunkują zasady masochizmu, w którym mężczyźni przypada rola ofiary, kobiecie – oprawczyń. Powierzchowność (brzydota bałwochwalców / piękno idolek) zapowiada inne dualizmy, które podtrzymywane są także na poziomie kompozycji (mężczyźni zwykle pozostają w mroku, kobiety są oświetlone; mężczyźni znajdują się niżej, kobiety – wyżej etc.). Przekłada się to na rodzaj relacji między nimi. Zazwyczaj ciała kobiet są eksponowane, domeną ciał męskich jest obserwacja. Zdarza się, że ten porządek zostaje zachwiany – jak w *Zuzannie i starcach*. Plansza przedstawia tytułową bohaterkę na łożu, które okupują dostojni starszycy. Ich ciała są bardzo blisko podziwianego obiektu: ciała Zuzanny. Żaden ze starców nie odważy się go dotknąć. Co innego chłopcy-karły w kostiumach dworzan, którzy nie przestrzegają rygoru dystansu. Jeden z nich schyla się w geście pocałunku, który lada moment złoży na bezwładnej stopie Zuzanny. W innym wariacie tej sceny (*Zuzanna przy toalecie*) mężczyźni pozostają w bezpiecznej pozycji podglądaczy – ich głowy, ledwo widoczne, wychylają się z mroku.

Podobnie w *Ogierach i Eunuchach*. Eunuchy podglądają scenę erotyczną, my podglądamy eunuchów podglądających scenę erotyczną. Ten podwojony *voyeryzm* realizuje klasyczny chwyt „teatru w teatrze”<sup>610</sup>, który wciąga widzów do masochistycznej maszyny podglądaczy.

Jednak rola mężczyzn w teatrze *Xięgi bałwochwalczej* nie ogranicza się do obserwacji. Masochiści uczestniczą przecież tłumnie w inscenizowanych scenach (*Procesja; Na Cyterze*). Ich obecność, tam, wśród innych bałwochwalców, jest nie tylko aktem poddaństwa, ale również ostensji.

---

<sup>608</sup> Franz Kafka, *Teatr z Oklahomy*, [w:] idem, *Ameryka*, przeł. Juliusz Kydryński, Warszawa 2008, s. 263-264.

<sup>609</sup> Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Wizje kobiecości w „Xiędze Bałwochwalczej”*, [w:] *Czytanie Schulza...*, s. 254.

<sup>610</sup> Por. Maria Poprzęcka, op. cit., s. 188.

Filip Szalasek nazwie ich, używając określenia Krzysztofa Pomiana, mężczyznami semioforycznymi, to znaczy „wyłączonymi z użytkowania i umiejscowionymi w sposób umożliwiający ekspozycję i ochronę”<sup>611</sup>. Jak pisze, masochizm, który reprezentuje inny niż narzucony przez system patriarchalny model męskości, jest wyjściem poza stereotyp. Realizowanym na przykład w klasycznym modelu miłości dworskiej, który Slavoj Žižek ściśle łączył z masochizmem (w obydwu modelach kobieta miała być projekcją narcystycznego podmiotu męskiego<sup>612</sup>). Tymczasem Paweł Dybel (na przykładzie *casusu* Schulza) słusznie chyba wskazał, że w istocie masochizm jest co najwyżej „zdegradowaną, patologiczną wersją modelu miłości dworskiej”. W masochizmie: „męski podmiot dopiero na drodze poniżenia siebie przez kobietę mógłby nawiązać z nią «związek seksualny»”<sup>613</sup>, co „przeżywa jako głęboki dramat autonegacji”, który sam zaaranżował.

Masochista nie może wyjść poza konwencje. Na tym polega jego udręka, wspólna praktykom seksualnym BDSM (ang. *Bondage, Discipline, Sadism, Masochism*)<sup>614</sup>. Jednak w gruncie rzeczy repertuar wszelkich aktów erotycznych jest ograniczony, podporządkowany działaniom struktury. W tej powtarzalności gestyki i mimiki odsłania się ich teatralność.

### **Performatywne rysunki**

Przymus powtarzania jeszcze bardziej rzuca się w oczy, gdy oglądamy rysunki erotyczne Schulza. Trudno je ogarnąć jednym okiem. Można próbować je porządkować, na przykład według wzorca Ficowskiego: sceny przy stole / sceny z miastem w tle / na tapczanie. Jakkolwiek by nie spojrzeć i cokolwiek by nie myśleć, powraca w nich wciąż ta sama sytuacja, znana z plansz *Xięgi bałwochwalczej*. Wszystkie te rysunki organizuje masochizm (jawny lub insynuowany).

Zachowało się ich kilkadziesiąt. Ale z pewnością było ich więcej. To zresztą nie trudnego wyobrazić sobie, że powstają kolejne. Otwarta forma szkicu niczego nie kończy, nie domyka. Jak pisała Małgorzata Kitowska-Łysiak: „«Anonimowa» notatka jest całkowicie wolna, niczego nie musi, nie musi chociażby być skomponowana

---

<sup>611</sup> Filip Szalasek, *Erros Schulza*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 97.

<sup>612</sup> Pisał o tym Paweł Dybel (op. cit.).

<sup>613</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>614</sup> Por. Theodosia Robertson, *Bruno Schulz's Intimate Communication: From the „True Viewer” of „Xięga bałwochwalcza” to the „True Reader” of „Księga”*, [w:] *(Un)masking Bruno Schulz...*, s. 459.

artystycznie, pozostaje niedyskursywna, jest czystą ekspresją, śladem ręki, a tym samym dowodem obecności autora”<sup>615</sup>.

Jest zdarzeniem, które realizuje się – to już Barthes – „w wiecznym tu i teraz”<sup>616</sup>. Ten proces się nie kończy. Jego istotą jest ciągły ruch, ujawniający się w geście skryptora, który „rodzi się wraz ze swym tekstem”<sup>617</sup>. Ślad jego ręki definiuje dzieło. Zaś „ręka oddzielona od wszelkiego głosu, niesiona przez czysty gest zapisu (a nie wyrazu) wyznacza pole bez początku i źródła”<sup>618</sup>.

Dla Schulza-rysownika tym polem był masochizm. Nie tylko jako temat, ale jako prowokacja. „Przymus rysowania”<sup>619</sup>, który powodował, że Schulz sięgał po ołówek, by odtwarzać znów tę samą scenę, w jej niekończących się powtórzeniach. Inaczej niż w opowiadaniu *Genialna epoka*, gdzie szaleństwo rysowania odbywało się jakby wbrew woli Józefa: „Moja ręka prowadziła mnie, obca i blada, wlokła mnie za sobą, zeszywniała, woskowa ręka, jak wielkie wotywnie dłonie, jak dłoń anielska wzniesiona do przysięgi” (OP 131). Było zadaniem do wypełnienia, on zaś pozostawał odtwórcą, aktorem:

Było to rysowanie pełne okrucieństwa, zasadzek i napaści. Gdy tak siedziałem napięty jak łuk, nieruchomy i czatujący, a w słońcu dookoła mnie płonęły jaskrawo papiery – wystarczyło, aby rysunek, przygwożdżony mym ołówkiem, uczynił najłżejszy ruch do ucieczki. Wówczas ręka moja, cała w drgawkach nowych odruchów i impulsów, rzucała się nań z wściekłością jak kot i już obca, zdziczała i drapieżna, w błyskawicznych ukąszeniach zagryzała dziwoląga, który chciał się jej wymknąć spod ołówka (OP 134).

Innego rodzaju motywacja kieruje Schulzem, gdy tworzy dziesiątki bardzo podobnych rysunków. Ta motywacja nie ma natury transcendentalnej. Nie jest głosem Boga, co najwyżej głosem Errosa<sup>620</sup>. Wewnętrznym głosem Schulza, który odzywa się w nim, choć jednocześnie poza nim. Ale nie na zasadzie hipnozy czy transu, do którego dążyli być może surrealiści, gdy eksperymentowali z zapisem, a później rysunkiem, automatycznym, zgodnie z zasadą: „Zacznij szybko pisać bez ustalonego tematu, tak szybko, aby nic

---

<sup>615</sup> Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2, s. 63.

<sup>616</sup> Roland Barthes, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 249.

<sup>617</sup> Ibidem.

<sup>618</sup> Ibidem, s. 249-250.

<sup>619</sup> Stanisław Rosiek, op. cit., s. 168.

<sup>620</sup> Filip Szałasek pisał: „Obrazy seksualności w jego [Schulza] pracach wolałbym uznać za erotyczne, w wielu sensach rozważanych przez Agatę Bielik-Robson. Erros to według filozofki «błądzący popęd», a także «popęd błędu albo zbłąkania»” (op. cit., s. 68).



nie zachować w pamięci i nie dopuścić do siebie pokusy odczytania tego, coś dotąd napisał<sup>621</sup>. Idea pisania automatycznego, którą Breton zrealizował po raz pierwszy z Philippe'em Soupaultem (*Pola magnetyczne*, 1919), skupiała się na rezygnacji z myślenia w kategoriach tematu i logiki tekstu. Jak większość gier surrealistycznych, z „wybornym trupem” na czele, zakładała kolektywizm.

Tymczasem rysunki Schulza powstawały w samotności. Były nie tylko bardzo intymne, ale również monotematyczne, realizowały tylko jedną obsesję: masochizm. Bez niej by ich nie było.

Przymus powtarzania był jednak dla Schulza zarazem wyborem. Świadomym wyborem kogoś, kto próbuje zrozumieć własną seksualność – przyjąć ją, zaakceptować, zwiualizować. Zademonstrować. Te sceny, oglądane w cyklu powtórzeń, już nie dziwią, nie bulwersują, tak jak, być może, niektóre plansze *Xięgi bałwochwalczej*. Oko przyzwyczajają się, umysł pyta o sensy. Może w tym rzecz – powtarzać, żeby zrozumieć. Oswoić.

O tych rysunkach z lat trzydziestych Rosiek napisze: „Narysowane jest dla Schulza tym, co narysowane. Nie pretenduje do tego, żeby być reprezentacją zdarzeń, które nie doszły do skutku, ani sublimacją mrocznych pragnień seksualnych rysownika”<sup>622</sup>. Szkice masochistyczne są performatywne. Oczywiście nie w takim sensie, jak performatywne były rysunki Franciszka Starowieyskiego (tzw. „teatr rysowania”) czy prace plastyczne Władysława Hasióra<sup>623</sup>.

Performatywność rysunków Schulza realizuje się na innych poziomach. Wytwarza się z nich samych, *in statu nascendi*. Nic ich nie poprzedza, nic ich nie zapowiada. Ich znaczenia realizują się *hic et nunc*. Ruch ręki jest gestem performerera.

Schulz-performer radzi sobie bez publiczności. W jego rysunkach uderza obsesyjność powtórzenia<sup>624</sup>. Nie sposób ich oglądać oddzielnie – jedynie w serii ujawnia się

---

<sup>621</sup> André Breton, *Tajemnice sztuki magicznej surrealizmu. Surrealistyczne wypracowanie pisemne, czyli pierwszy i ostatni szkic*, [w:] *Manifest surrealizmu*, s. 81. Zob. też: Agnieszka Taborska, *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny. Jak przeżyć*, Olszanica 2021, s. 10-12.

<sup>622</sup> Stanisław Rosiek, op. cit., s. 168. Inaczej twierdził Tadeusz Lubowiecki (Izydor Friedman), który w liściach do Ficowskiego tłumaczył, że rysunki Schulza miały formę kompensacji. Rosiek ironicznie napisze: „Lubowiecki jest – jak widać – pilnym uczniem Freuda. W kompulsywnym rysowaniu Schulza dostrzega bowiem coś w rodzaju zaspokojenia zastępczego: kompensację i sublimację” (169).

<sup>623</sup> Dopiero co ukazała się książka Magdaleny Fizgał-Janikowskiej *Performanse plastyczne Władysława Hasióra* (Warszawa 2024).

<sup>624</sup> „Dzieło staje się zdarzeniem dzięki wielokrotnemu powtarzaniu [...] Performatywność utworu nie jest pojedynczym aktem, dokonany raz na zawsze – jego istotą jest powtarzalność, utrzymująca przy życiu

cały potencjał ich znaczeń. Separacja zamyka interpretację. Co można powiedzieć o pojedynczym szkicu ponad to, że przedstawia, mniej lub bardziej dopracowaną, scenę masochistyczną? W zwielokrotnieniach, multiplikacjach, spiętrzeniach intensyfikuje się siła obsesji masochisty, którego twórczość staje się wyznaniem (ujawnia masochistyczne ja), ale także wyzwaniem (dla widza)<sup>625</sup>. W każdym akcie czytania tekst „rozgrywa się” na nowo „na scenie tekstu”, jak wykładał Derrida w swojej koncepcji lekturografii<sup>626</sup>. Tekst nie ma statusu dzieła, którego „intencja” powinna zostać odtworzona przez instancję zwaną „czytelnikiem modelowym”. Znaczenia wytwarzają się podczas lektury. To odbiorca / widz współ-tworzy tekst, stając się jego pełnoprawnym kontrsygnatariuszem.

Ani tekst, ani obraz nie jest w przypadku Schulza dziełem<sup>627</sup>, ale szkicem, którego forma pozostaje nieodkryta, otwarta na dialog i interpretację. Stanie się ona później wyznacznikiem sztuki współczesnej (tj. malarstwo gestu czy konceptualizm), która będzie szukała dla siebie języka właśnie w praktykach performatywnych.

### **Królestwo powtórzenia i ruchu**

Eksperyment przeprowadzony przez Stanisława Rośka wśród uczestników seminarium otwartego poświęconego *Xiędze bałwochwalczej*<sup>628</sup> pokazał, że możemy patrzeć na tę samą grafikę Schulza i widzieć co innego<sup>629</sup>. Zadaniem, jakie zostało postawione przed studentami, było sporządzenie opisu preikonograficznego („protokołu widzianego”<sup>630</sup>) planszy *Mademoiselle Circe i jej trupa*. Jak się okazało, rozbieżność spojrzeń była znaczna. Studenci próbowali opisać grafikę najlepiej jak potrafili, w możliwie obiektywny sposób. Ta próba dowiodła, że nie ma jednego sposobu percepcji dzieła, zaś ono

---

powtarzane formy” (Jonathan Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. Mieczysław Bassaj, Warszawa 1998, s. 123, za: Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka, performatyka*, Kraków 2013, s. 472).

<sup>625</sup> Choć akurat tych prac Schulz nie upubliczniał, miał przecież świadomość, że trafią kiedyś „do ludzi, którzy odczują ich treść” (Józef Nacht, *Wywiad drastyczny*, s. 292). Chciał pokazać je światu, dlatego w 1942 roku przekazał je tym, którzy mogli je ocalić (Stanisław Rosiek, op. cit., s. 168).

<sup>626</sup> Anna Burzyńska, *Lekturografia. Derridowska filozofia czytania*, [w:] eadem, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 305.

<sup>627</sup> Roland Barthes, *Od dzieła do tekstu*, tłum. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.

<sup>628</sup> Seminarium odbywało się w ramach Filologicznych Studiów Doktoranckich w roku akademickim 2014/2015 na Uniwersytecie Gdańskim.

<sup>629</sup> Zapis eksperymentu można znaleźć w piątym numerze czasopisma „Schulz/Forum” (2015).

<sup>630</sup> Stanisław Rosiek, *Dzieło, którego nie ma...*, s. 120.

samo – stwarza się, inscenizuje, powiedziałyby Derrida, w konkretnych aktach odbioru. Nie ma jednej *Mademoiselle Circe i jej trupy*, nawet jeśli patrzymy na tę samą odbitkę. Nie ma (jednej) *Xięgi bałwochwalczej*, powie ryzykownie Rosiek<sup>631</sup>: „Ale czy kiedykolwiek istniała? Jej tożsamość od początku była chwiejna i niejednoznaczna. Ta księga zawsze była dziełem w ruchu”<sup>632</sup>.

Świat *Xięgi bałwochwalczej* znamionuje ruch. Mimo jej konwencjonalności, schematyczności, emblematyczności. To nie „królestwo powtórzenia i znieruchomienia”<sup>633</sup>. Przeciwnie, królestwo powtórzenia i ruchu. „Różnicujących powtórzeń”<sup>634</sup>, jak powiedziałyby Derrida. Jeśli w ogóle powtórzenie jest możliwe. Constantin Constantius, bohater książki Sorena Kierkegaarda postanowi sprawdzić to na własnej skórze, co przyniesie mu rozczarowanie. „Zrozumiałem, że nie masz powtórzenia”<sup>635</sup>, skonstatuje, gdy eksperyment ponownego przeżycia (powtórzenia) wyjazdu do Berlina, zakończy się porażką.

Gdy myślimy o powtórzeniach w *Xiędze bałwochwalczej*, kłopot pojawia się już wówczas, gdy próbujemy coś powiedzieć o bohaterkach tych scen. Undula, Zuzanna, Circe... Dla jednych będzie to ta sama domina, w różnych kostiumach i pozach. Inni będą potrafili wyróżnić dwa typy kobiet (dojrzała hetera i nastoletnia nimfetka). Jedno jest pewne: To znowu (zawsze) ona. Piękna bezlitosna pani.

---

<sup>631</sup> Ibidem, s. 122. Powody jej nieistnienia są – jak pisze – „praktyczne i ontologiczne”. Po pierwsze, zwykle mamy do czynienia z fałszującymi reprodukcjami. Po drugie, *Xięga bałwochwalcza* nigdy nie miała jednej formy (Schulz układał w tekach plansze w różnych konfiguracjach, bez ustalonego z góry porządku). Ponadto, różnice pojawiają się już na poziomie różnych odbitek tej samej matrycy, wreszcie – jak dowiódł eksperyment seminaryjny: różnice tkwią w samym sposobie percepcji pojedynczej planszy.

<sup>632</sup> Ibidem, s. 115. Por. Kitowska-Łysiak, op. cit., s. 73.

<sup>633</sup> Jakub Orzeszek, op. cit., s. 101.

<sup>634</sup> Anna Burzyńska, op. cit., s. 379. W swoich rozważaniach na temat pojęcia lektury Derrida sporo miejsca poświęcił kwestiom powtórzenia, które nazywał „iterowalnością” („*Iter* pochodzi od słowa *itara*, co znaczy «inny» w sanskrycie, tak, iż wszystko, co nastąpiło później, może by odczytane jako wytwarzanie owej logiki, łączącej powtórzenie z innością” [Jacques Derrida, *Pismo i telekomunikacja*, przeł. Joanna Skoczylas, przekł. przejr. Stanisław Cichowicz, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 3 (21), s. 82]).

<sup>635</sup> Søren Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. Bronisław Świdorski, Warszawa 2000, s. 67-68.

## Lalkowość

Trudno oprzeć się wrażeniu, że piękne teatralne ciała z *Xięgi bałwochwalczej* są sztuczne. W perfekcyjnych pozach, wyuczonych gestach, braku nagniotków odsłania się ich lalkowość. Zakochać się w sztucznym ciebie? Znamy takie przypadki. Fantazmat lalki erotycznej żyje i ma się dobrze – choćby w posthumanistycznych projekcjach współczesnej kinematografii. Tymczasem Barthes dziwił się sobie, że spodobał mu się automat, że zakochał się w automacie:

poszedłem z przyjaciółmi na *Casanovę* Felliniego. Byłem smutny, film mnie nudził. Ale gdy Casanova zaczął tańczyć z automatem wyobrażającym młodą kobietę, moje oczy dotknęła okrutna i słodka ostrość widzenia, tak jakbym odczuł nagle skutki dziwnego narkotyku. Poruszał mnie każdy dokładnie widziany szczegół i pochłaniałem go – jeśli można tak powiedzieć – w całości: szczupłość i cienkość sylwetki, tak jakby było tylko bardzo *niewiele* ciała pod spłaszczoną suknią, pomięte jedwabne rękawiczki; trochę śmieszne uczesanie włosów (a przecież przejmujące), ta twarz pomalowana, ale przecież indywidualna, niewinna – coś beznadziejnie nieruchomego i jednocześnie dającego się powodować, otwartego i pociągającego w tym anielskim ruchu „dobrej woli”<sup>636</sup>.

Jakże się więc dziwić (śmiać się!) z bohatera *Piaskuna* E. T. Hoffmanna, który – ku rozbawieniu innych – kochał się w Olimpi, mimo jej pustych oczu i zimnych, jak u trupa, dłoni. Bellmer miał zacząć prace nad pierwszą lalką po obejrzeniu w teatrze *Opowieści Hoffmanna* w reżyserii Reinhardta<sup>637</sup>. Oscar Kokoschka, porzucony przez Almę Mahler, kazał sobie sprawić naturalnych rozmiarów kukłę będącą jej podobizną, z którą później ostentacyjnie pokazywał się w teatrach i kawiarniach, aż pod wpływem nagłego ataku furii „uśmiercił” substytut ciała dawnej kochanki<sup>638</sup>. Tradycja erotycznych lalek nierozdzielnie łączy się z pytaniem o władzę.

Przeczuwał to Bellmer, gdy w eseju o lalce pytał:

Czyż w lalce, która żyła tylko dzięki wkładanym w nią wyobrażeniom i która mimo b e z g r a n i c z n e j u l e g ł o ś c i potrafiła zachować d y s t a n s doprowadzający do rozpacz; czy w kreowaniu takiej właśnie

---

<sup>636</sup> Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 203-204.

<sup>637</sup> Zob. Adam Szymczyk, Andrzej Przywara, *Hans Bellmer. Katowice 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*, [w:] *Gry lalki...*, s. 8-9; w tym samym tomie: Alain Jouffroy, *Hans Bellmer*, przeł. Leszek Brogowski i Diana Senczyszyn, s. 102-104.

<sup>638</sup> Ibidem. Kokoschka sformułował zresztą bardzo szczegółowe instrukcje dot. wykonania lalki w listach do zleceniobiorczyni, panny Hermine Moos. Ostatecznie Kokoschka był bardzo niezadowolony z efektu końcowego; „ciało lalki” przypominało mu „imitację tłustego niedźwiedzia do położenia przed łóżkiem” (Jan Zieliński, op. cit., s. 41-42).

lalkowości wyobraźnia nie mogła znaleźć tego, czego szukała w sferze rozkoszy i intensyfikacji?<sup>639</sup>.

Tajemnica lalki zamyka się w tej aporii czegoś „beznadziejnie nieruchomego i jednocześnie dającego się powodować”<sup>640</sup>. Dynamika, która polega na przejściach od ruchu do bezruchu, utrwaliła się w tradycji żywych obrazów.

Barthes powie, że „żywy obraz w odniesieniu do całościowego charakteru przedstawienia figuralnego jest fetyszem (unieruchomienie, oświetlenie, wykadrowanie sprowadzają się w gruncie rzeczy do *kawałkowania*)”<sup>641</sup>.

*Xięga bałwochwalcza* jako fetysz? W zbliżeniach i detalach odsłania się pewien klucz do zrozumienia masochizmu. Bosa stopa. Czarna jedwabna pończocha. Bucik z kokardką. Paradoksalnie bezruch zastygłych ciał dynamizuje wrażenie ruchu<sup>642</sup>. Masochistyczna grupa lada moment rozejdzie się, występ będzie skończony. Schulz uchwycił ciała aktorów i aktorek w pozach, które zaraz porzucą. Lub może, jak chciał Rosiek, przeciwnie, w momencie gdy żywe ciała dopiero co „zastygają w emblematy”<sup>643</sup>, nieruchomieją.

Podobne wrażenie żywego obrazu, ustawionej „grupy” sprawiają niektóre rysunki Schulza, zwłaszcza seria trzech szkiców ukazujących scenę, w której udział biorą kobiety, psy, koty (lub też fantomy zwierząt<sup>644</sup>) i męsko-psie hybrydy. Sposób prezencji ciał pozwala widzieć także w tych rysunkach ślady tradycji *tableaux vivants*<sup>645</sup>.

---

<sup>639</sup> Hans Bellmer, *Lalka*, przeł. Jacek Stanisław Buras, [w:] Konstanty A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, przeł. Jerzy Lisowski, Gdańsk 2013, s. 50-52.

<sup>640</sup> Roland Barthes, op. cit.

<sup>641</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola...*, s. 165.

<sup>642</sup> Barthes w sadyckiej scenie widzi połączenie tradycji żywych i mechanicznych obrazów: „jest ona żywym obrazem, w którym coś zaczyna się poruszać; do tego sporadycznie występującego ruchu przyłącza się widz na zasadzie uczestnictwa, a nie projekcji” (ibidem, s. 167).

<sup>643</sup> Stanisław Rosiek, op. cit., s. 166.

<sup>644</sup> Jerzy Ficowski, KO 417.

<sup>645</sup> Dlatego nie do końca przekonują mnie próby podziału prac plastycznych Schulza (np. „kompulsywne rysunki”, „erotyczne emblematy”).



**Cztery kobiety na kanapie, przed nimi człowiek-pies, pod sufitem fantomy zwierząt, około 1934, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie**

## Porządek biografii

Kto gra w tym teatrze? Kto pociąga za sznurki?

Niewykluczone, że władza kobiet-lalek jest złudna, podyktowana zasadami konwencji. Możliwe, że Schulzowskie damy jedynie udają władcze i niedostępne. To tylko gra, do której godzą się wejść. W istocie władzę sprawuje on – aktor, reżyser, impresario tego masochistycznego teatru.

Niektórzy twierdzili, że Schulz odgrywał podobne sceny z prostytutkami<sup>646</sup>. Takie sensacyjne opowieści snuł na przykład Tadeusz Lubowiecki (Izydor Friedman) w liście do Ficowskiego z 1948 roku: „Najmował sobie – o ile mu skąpe środki na to pozwalały – dziewczki, kazał im się bić i poniżał się przed nimi”<sup>647</sup>. Albo Andrzej Chciuk, który w *Ziemi księżycowej* opisał jak to Schulz pewnego grudniowego wieczoru miał zajść do „prywatnej kurewki mieszkającej naprzeciw Hotelu Europejskiego [...], ale ta prostytutka akurat czytała jego *Sklepy cynamonowe*”<sup>648</sup>. Wiesław Budzyński w książce *Schulz pod kluczem* komentował anegdotę Chciuka: „A może Schulz rzeczywiście chodził do tej prostytutki, ale w celach – powiedzmy – badawczych. Rysując musiał mieć scenę, modelkę”<sup>649</sup>.

Relacja Jerzego Pomianowskiego mówi o scenie bałwochwalczej między Schulzem a Alicją Dryszkiewicz (Mondschein)<sup>650</sup>. Z inicjatywy Witkacego, który chętnie prowokował podobne inscenizacje, Dryszkiewicz miała podczas pierwszego spotkania z Schulzem uderzyć go w twarz, na co on miał rzucić się do jej stóp z okrzykiem „Królowo!”<sup>651</sup>.

---

<sup>646</sup> Wielu ludzi z kręgu Schulza we wspomnieniach i relacjach tworzyło sensacyjne anegdoty wokół jego biografii. Trudno dziś zweryfikować ich wypowiedzi, zwłaszcza te powstałe po latach, w których łatwo nieraz wyczuć styl Ficowskiego albo samego Schulza.

<sup>647</sup> List Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana) do Jerzego Ficowskiego z 24 sierpnia 1948 roku, SWŚ 185.

<sup>648</sup> Andrzej Chciuk, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księżstwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 79.

<sup>649</sup> Wiesław Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001, s. 312.

<sup>650</sup> Inną relację przedstawił Jerzy Płomiński – w jego wersji znajoma Witkacego miała uchylić się od poleconego jej zadania. „Niedoszły plan został jednak ujawniony, Schulz podobno nie wykazał entuzjazmu” (Stefan Okołowicz, *Śliwka i tacet. O spotkaniach Schulza i Witkacego*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 63).

<sup>651</sup> *To proste. Opowieści Jerzego Pomianowskiego nagrane przez Joannę Szwedowską dla Programu II Polskiego Radia*, red. Elżbieta Jogała, Kraków-Budapeszt 2015, s. 217-218.

We wspomnieniu z 1988 roku Irena Kejlin-Mitelman opisała to, co wydarzyło się, gdy jako nastoletnia dziewczynka pozowała Schulzowi do portretu: „Nagle Bruno odkłada paletę, klęka przede mną, pochyla się i całuje mnie w nogi gdzieś koło pęciny, nieruchomy”<sup>652</sup>. Dokładny, niemal fotograficzny zapis tej sceny Kejlin-Mitelman odnalazła później w jednym z rysunków Schulza<sup>653</sup>.

Porządek dzieła przechodzi w porządek biografii. Erotyczne fantazmaty inscenizują się w kolejnych odsłonach. Oto prawdziwy teatr okrucieństwa: „Dąży do oczarowania, uśpienia, rozpalenia lub zatrzymywania wrażliwości”<sup>654</sup>. Stawką jest wieczna udręka masochisty.

---

<sup>652</sup> Irena Kejlin-Mitelman, *Wspomnienie z 1980 roku*, SWŚ 215. Wspomniany portret zaginął.

<sup>653</sup> Najpewniej mowa o rysunku, który w *Księdze obrazów* nosi tytuł *Mężczyzna na czworakach i odbiegająca kobieta*, KO 380 (Stanisław Rosiek, *Odcięcie...*, s. 178).

<sup>654</sup> Antonin Artaud, *Teatr i okrucieństwo*, [w:] idem, op. cit., s. 108. W liście do Jeana Paulhana z 13 września 1932 roku Artaud wykładał, jak należy rozumieć zaproponowany przez niego termin „teatr okrucieństwa”: „Nie chodzi w tym Okrucieństwie ani o sadyzm, ani o krew, przynajmniej nie w wyłącznym znaczeniu.

Nie uprawiam semantycznie grozy. Słowo «okrucieństwo» winno zostać wzięte w sensie szerokim, nie zaś w cielesnym, drapieżnym znaczeniu, które mu się zwykle przypisuje. [...] Można sobie doskonale wyobrazić okrucieństwo czyste, bez cielesnego rozdarcia. Zresztą filozoficznie mówiąc, co to jest okrucieństwo? Z punktu widzenia umysłu okrucieństwo oznacza surowość, rygor, staranność oraz nieodwołalną decyzję, bezwzględne, absolutne zdecydowanie” (*Listy o okrucieństwie*, [w:] op. cit., s. 117).



## Maski Schulza

Schulz uwodzi czytelniczki i czytelników swoich opowiadań. Jerzy Jarzębski najśluszej szukał w jego prozie cech dyskursu uwodzicielskiego, zwracając uwagę na retorykę narracji i „uwodzicielski czar samej opowieści”<sup>655</sup>. Najpełniej ujawnia się on może w *Księżdzie*, gdy mowa o „czytelniku prawdziwym”, na którego „liczy ta powieść” [OP 113]). Ale nie tylko tam. Siła retoryki opowiadań Schulza jest szczególna. Ich autor gra z czytelnikiem, uwodzi go za pomocą rozmaitych perswazyjnych „tricków”. Tekst roi się od zaczepek, porozumiewawczych mrugnięć („czyż pod stołem, który nas dzieli, nie trzymamy się wszyscy tajnie za ręce?”), autotematycznych dygresji w stylu topiki afektowanej skromności („Język nasz nie posiada określeń, które by dozwały niejako stopień rzeczywistości, definiowały jej gęstość” [*Ulica Krokodyli*, SC 97]).

Ewa Graczyk powie nawet, że tekst Schulza *performuje*, to znaczy skłania czytelników do aktywności<sup>656</sup>. Krótki esej o sugestywnym (uwodzicielskim) tytule *Rośnij, rośnij!* badaczka rozpoczyna osobistym wyznaniem: „Kiedy czytam opowiadania Schulza, mam silne poczucie, że nie chcę interpretować, że chcę robić coś innego”<sup>657</sup>. Osobliwa deklaracja w ustach literaturoznawczyni. Powraca w nich myśl Susan Sontag, która swój esej *Przeciw interpretacji* zamykała słowami: „Nie potrzebujemy hermeneutyki, ale erotyki sztuki”<sup>658</sup>.

Pragnienie, o którym pisze Graczyk, rodzi się nie z jej woli. To tekst *w y m u s z a* od niej działanie:

---

<sup>655</sup> Jerzy Jarzębski, *Ironiczny ład i dyskurs uwodzicielski*, [w:] idem, *Schulzowskie miejsca...*, s. 128. Jarzębski zauważa, że strategie retoryczne „dyskursu miłosnego” Schulza ujawniały się również w okolicznościach pisania tych tekstów (*Sklepy cynamonowe* miały powstać z listów pisanych do konkretnych adresatów; *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulz dedykował Józefinie Szelińskiej). Na temat dyskursu uwodzicielskiego u Schulza – zob. też: Piotr Millati, *Czy Bruno Schulz był pisarzem?*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 46-47; Stanisław Rosiek, *Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie sześciu stron rękopisu jednego opowiadania*, [w:] idem, op. cit., s. 128.

<sup>656</sup> Ewa Graczyk, *Rośnij, rośnij!*, „Schulz/forum” 2018, nr 12, s. 96.

Jakub Orzeszek powie jeszcze mocniej: „A może pułapka? Bywa, że luźna tkanka opowiadań i biografii Schulza oplata nas mocno jak pajęczyna” (*Negatywna historia literatury*, [w:] idem, op. cit., s. 256).

<sup>657</sup> Ewa Graczyk, op. cit., s. 95.

<sup>658</sup> Susan Sontag, *Przeciw interpretacji*, przeł. Dariusz Żukowski, [w:] eadem, *Przeciw interpretacji*, przeł. Małgorzata Pasicka i in., Kraków 2018, s. 26.

można powiedzieć, że Schulz wytwarza intensywną i złożoną performatywność swoich literackich wypowiedzi. Gęstość, skondensowanie cząstek tekstu tworzących *Księgę* i *Genialną epokę* oraz burzliwa koegzystencja tych mikrostruktur wewnątrz opowiadań nawarstwia znaczenia, a to z kolei wymusza wielotorowy odzew odbiorczyń. Autor i jego narrator, jak niegdyś Bóg, cofają się, żeby odbiorczynie – tak jak świat w boskim akcie kreacji – mogła wejść w luki opowiadania. Narrator Schulza zachęca ciągle: „Zrobiono dla Ciebie miejsce, odpowiedz (swoją akcją). Tekstu ubywa (choć znaczeń wcale nie jest mniej) po to, aby Twój udział wzrastał”<sup>659</sup>.

W tym sensie dzieło Schulza pozostaje w sferze dyskursu uwodzicielskiego, choć niewiele ma on już wspólnego z erotyką *per se*. Oczywiście bez trudu można w jego tekstach znaleźć fragmenty wpisujące się w klasyczny model pisania miłosnego. Cykl wykładów o manekinach, które Jakub wygłaszał pewnej mroźnej zimy przed panienkami do szycia, sam w sobie mógłby służyć za próbkę stylu uwodzicielskiego: „podejrzewamy zasadnie – utwierdzał się Jarzębski – że opisując w *Traktacie* dramat ludzkiej demiurgii, Ojciec nie tyle ma na celu oświecenie słuchaczek, wprowadzenie ich w skomplikowaną intelektualnie materię twórczości, co uwiedzenie ich”<sup>660</sup>. Postać Jakuba w ogóle ma w sobie sporo z uwodziciela – był on w końcu „fechtmistrzem wyobraźni, „metafizycznym prestidigitatorem”, znamienitym kuglarzem (*Manekiny*, SC 48).

Ale literatura jako sztuka uwodzenia przekracza erotyczne kody, z których wyraza. Bo przecież nie rezygnuje z nich: przekształca je raczej w formę metafory. Gdy mówimy, że jakiś tekst nas zachwyca, porywa, nęci etc., pozostajemy w sferze dyskursu miłosnego<sup>661</sup>. Przestrzeń Erosa rozrasta się na pole tekstu.

Tymczasem teoretycy literatury mają niemały kłopot, gdy próbują przyjrzeć się tym sprawom<sup>662</sup>. Jak bowiem sproblematyzować coś tak kruchego i przygodnego jak zakochanie (w tekście)? Być może pewnych narzędzi mógłby dostarczyć tu zwrot afektywny. Jakkolwiek spojrzeć, akt uwodzenia pozostaje zagadką. Bo czy da się ostatecznie wytłumaczyć, dlaczego jedne teksty uwodzą, inne nie? Jednych uwodzą, innych nie? I czy rzeczywiście rację miał Barthes, gdy pisał: „Skoro przyjemnie mi się czyta to

---

<sup>659</sup> Ibidem, s. 96.

<sup>660</sup> Jerzy Jarzębski, op. cit., s. 126.

<sup>661</sup> Por. Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posł. Marek Bieńczyk, wstęp. Michał Paweł Markowski, Warszawa 1999, s. 39.

<sup>662</sup> Anna Burzyńska, *Literatura jako sztuka uwodzenia. Przyczynek do tematu*, [w:] eadem, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 265.

zdanie, opowieść czy słowo, znaczy to, że zostały one napisane z przyjemnością (przyjemność nie przeczy cierpieniom pisarza)”<sup>663</sup>?

Myślę o Schulzu i przypominam sobie całe linijki jego listów, w których skarżył się na własną „bezczynność” (KL 136), nieproduktywność w pisaniu (149), ataki zwątpienia (156). W większości ich adresatką była Romana Halpern: „Męcę się bardzo moimi próbami pisania” (133), „Mijają długie miesiące i nic, co zrobię, nie zyskuje mojej aprobaty” (136), „Żyję teraz bardzo marnie, nic nie piszę” (146). Schulz zalewał swoją korespondentkę podobnymi dylematami. Ale nie tylko ją. Żalił się przecież także Brezie („żyję w dumnej abstynencji i – nie piszę” [54]; „Na wakacjach nic nie mogłem pisać. Teraz, kiedy mógłbym pisać – szkoła” [56]), Waśniewskiemu („nie piszę nic, nawet przepisanie czegoś już napisanego sprawia mi wstręt” [67]), Czarskiemu („nie piszę – tylko marzę o pisaniu ”[99]).

Józef Olejniczak na podstawie tych i innych fragmentów listów Schulza stwierdził, że pisanie musiało być dla niego udręką, „źródłem psychicznej depresji oraz somatycznego cierpienia”<sup>664</sup>. Ale Schulz nie chciał się z tym pogodzić. Szukał wyjaśnień, psychologizował, przeprowadzał autoanalizy. W odpowiedzi na któryś z niezachowanych listów od Halpern, która najpewniej próbowała znaleźć wytłumaczenie dla jego „udręki”, sprostowywał:

W tym się Pani myli, gdy Pani sądzi, że do tworzenia potrzebne jest cierpienie. To jest stary utarty schemat – może czasem słuszny – ale w moim wypadku nie. Ja potrzebuję dobrej ciszy, trochę tajnej, pożywnej radości, kontemplatywnego łakomstwa na ciszę, na pogodę. Nie umiem cierpieć. Cierpienie mnie nie potęguje. A może się mylę (KL 141-142).

Wciąż jednak pisał. Mimo tak mocnej deklaracji: „Powiedziałem sobie, że nie jestem ani malarzem, ani pisarzem” (140-141). Dalej wyjaśnia to tak: „Próbowałem zrezygnować z twórczości, żyć jak przeciętny człowiek i wydaje mi się to bardzo smutne. Prócz tego moja codzienna egzystencja zależy od mojej sztuki, gdyż walorami zapożyczonymi ze sztuki podpieram moje kalekie nauczycielstwo”(141).

Humanistyka zadaje sobie pytanie o powody uprawiania literatury od lat. Niezależnie od pobudek, które mogą być tak wzniosłe (natchnienie, wizja), jak pragmatyczne (pokusa sławy i pieniędzy) lub też, co najbliższe może Schulzowi, po prostu

---

<sup>663</sup> Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska, Warszawa 1997, s. 9.

<sup>664</sup> Józef Olejniczak, *Udręka tekstu – tekst udręki. Bruno Schulz – pisanie/czytanie*, [w:] idem, *Pryncypia i marginesy Schulza. Eseje*, Gdańsk 2019, s. 28.

egzystencjalne (sztuka jako podstawa egzystencji), w gruncie rzeczy chodzi o tego drugiego – o czytelnika.

Nie ma nic gorszego od nudnego tekstu. Przy różnych okazjach mówił o tym Gombrowicz. Czasem dosadnie:

jeśli literatura w ogóle ośmiela się mówić, to wcale nie dlatego, że jest pewna swojej rozkoszy. [...] Zapominamy, że człowiek nie jest po to tylko, aby drugiego człowieka przekonać – że jest po to aby go pozyskać, zjednać, uwieść, posiadać. Prawda nie jest sprawą argumentów tylko – jest sprawą atrakcji, czyli przyciągania”<sup>665</sup>.

Czasem ironicznie: „Jestem humorysta, pajac, linoskoczek, prowokator, moje utwory na głowie stają żeby się spodobać, jestem cyrk, liryk, poezja, groza, walka, zabawa”<sup>666</sup>.

Poprzeczka stoi wysoko. W grze uwodzenia można wszystko wygrać lub wszystko stracić. Jak każda gra, wymaga dobrej znajomości zasad i przemyślanych strategii, które od wieków zaprzatają głowy autorom praktycznych poradników sztuki uwodzenia<sup>667</sup>. „Otóż uwodzenie – zauważył Baudrillard – wcale nie należy do porządku naturalnego, lecz do porządku sztucznego, nie pochodzi ze świata sił, lecz ze świata rytuałów i znaków”<sup>668</sup>. Jest w istocie aktem mocno steatralizowanym, co najmniej od osiemnastego wieku podporządkowanym ścisłym rygorom konwencji.

W przypadku literatury sprawa się komplikuje. „Spektakl – pisała Anna Burzyńska – który rozgrywa się na literackiej scenie uwodzenia [...], spektakl nie tylko sensu, lecz także rozkoszy zmysłowych toczy się pomiędzy pragnieniem Innego, które nigdy do końca nie zostanie zaspokojone, a uwiedzeniem Innego, które nigdy nie ukaże się w pełni oczywistości”<sup>669</sup>.

O (nie)powodzeniu literatury jako sztuki uwodzenia mówić niełatwo. Akt uwodzenia dokonuje się zwykle w zaciszu lektury, *tête-à-tête* czytelnika z tekstem. Bez świadków. Cała odpowiedzialność i cała nadzieja w tekście. Zanim jednak dojdzie do

---

<sup>665</sup> Witold Gombrowicz, *List do członków Klubu Dyskusyjnego w Los Angeles*, [w:] idem, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1988, s. 116.

<sup>666</sup> Ibidem, *Testament*, Warszawa 1990, s. 94.

<sup>667</sup> Zob. Jean Claude-Bologne, *Historia uwodzenia. Od antyku do dziś*, przeł. Katarzyna Marczevska, Warszawa 2012, s. 381-387.

<sup>668</sup> Jean Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. Janusz Margański, Warszawa 2005, s. 5.

<sup>669</sup> Anna Burzyńska, op. cit., s. 254.

ostatecznej konfrontacji<sup>670</sup>, sporo do powiedzenia ma autor. W *Przyjemności tekstu* Barthes wyjaśniał: Muszę szukać czytelnika («poderwać» go), *nie wiedząc, gdzie jest*. Tak tworzy się przestrzeń rozkoszy. Nie potrzebuję drugiej «osoby», lecz przestrzeni; wejścia w dialektykę pożądania, *nieprzewidywalności* rozkoszy: nie kończcie jeszcze gry, rzucajmy kości!<sup>671</sup>.

### **Mały człowieczek, prawie Chaplinowski**

A co z Schulzem? Czy rzeczywiście musi dziś jeszcze szukać czytelnika? Jego t e k s t za każdym razem próbuje swojego czytelnika (każdego z osobna) „poderwać”. Sam autor, ten z krwi i kości, już swoje zrobił. Świat go przyjął – i zachwycił się<sup>672</sup>.

Wciąż się zachwyca. Można by napisać historię zachwytych Schulzem. Nie wszystkie są – były – będą opowiedziane. Niektóre obrosły legendą, jak słowa Hrabala, który po lekturze *Sklepow cynamonowych* zapragnął zamieszkać („zamieszkał”) w Drohobyczu. Te zachwyty nie kończą się na pierwszej lekturze. Od niej na dobre się zaczynają. Piotr Millati powie nawet o „porażeniu”, „hipnotycznej mocy” „Schulzowskiej gorączki”: „Raz wzbudzona nie ustaje już nigdy”<sup>673</sup>. Sam ujawnia się w jednym z esejów jako „zainfekowany Schulzem”. Opisuje swoje intymne wspomnienie z czasów szkolnych, gdy podczas lekcji języka polskiego po raz pierwszy zetknął się z prozą Schulza:

Nie rozumiałem niczego. Dosłownie żadne ze zdań nie odsłaniało przede mną swego literalnego sensu. A jednak miałem poczucie, że te słowa są adresowane do mnie, że wywołują we mnie wewnętrzną wibrację czegoś, o czym wcześniej nie miałem pojęcia, ale co stanowi sam rdzeń mego jestestwa. Odczułem głębokie, obezwładniające wzruszenie, które w pewnym momencie zaczęło szybkimi skokami narastać, by wraz z ostatnim zdaniem tekstu wyładować się w ekstatycznej kulminacji. Byłem szczęśliwy<sup>674</sup>.

---

<sup>670</sup> Dyskurs miłosny często posługuje się nomenklaturą militarną (sytuacja uwodzenia to „intryga”, która wymaga odpowiedniej „strategii”, celem uwodziciela jest „zdobycie” lub też „podbicie” obiektu jego wzruszeń etc).

<sup>671</sup> Roland Barthes, op. cit., s. 9.

<sup>672</sup> O pierwszych recenzjach *Sklepow cynamonowych* pisał Piotr Sitkiewicz w książce *Bruno Schulz i krytycy...* Przedruki tekstów można znaleźć w antologii pod jego redakcją: *Schulz w oczach współczesnych* (SWW).

<sup>673</sup> Piotr Millati, *Szaleństwo i wyobraźnia. O „Sklepiach cynamonowych” Brunona Schulza*, [w:] idem, op. cit., Gdańsk 2013, s. 171-173.

<sup>674</sup> Piotr Millati, op. cit., s. 174.

Józef Olejniczak we wstępie do swojej książki składa taką deklarację: „Wstępuję do zakonu Schulza”<sup>675</sup>. Jeden z numerów czasopisma „Schulz/Forum” Jakub Orzeszek otwiera wyznaniem: „Schulz mój bliźni”<sup>676</sup>.

Tymczasem Schulza zawstydzają słowa uznania, gdy słyszał je od innych: „Że ja mogę dla kogoś reprezentować to, co Rilke dla mnie – wydaje mi się zarówno wzruszające i zawstydzające, jak niezasłużone. Nie biorę też tego całkiem poważnie” (KL 133). A jednak musiał znać swoją wartość, skoro zdecydował się podjąć, niełatwe dla niego, kroki w kierunku wydania swojej książki.

Gdy wiosną 1933 roku jechał do Warszawy z manuskrytem *Sklepów cynamonowych*, stawiał na jedną kartę. Rzeczywiście był wtedy jeszcze – dla świata – nieśmiałym nauczycielem z Drohobycza, którego obraz utrwali później krzywdzący stereotyp. „Małym człowieczkiem, szarym, prawie Chaplinowskim” – tak zapamięta go Alicja Giangrande, świadkini wydarzeń, które miały otworzyć Schulzowi drzwi do literackiej kariery. Zrobić z niego rozpoznawalnego pisarza<sup>677</sup>.

W jej wspomnieniu szczególnie razi dysonans, który tworzy powaga sytuacji (*prequel* debiutu jednego z najważniejszych dzieł literatury polskiej) i rodzaj wrażenia, jakie przyszły autor tego dzieła wywarł na swoich słuchaczkach, które bynajmniej nie traktowały go poważnie<sup>678</sup>. Alicja Giangrande, wówczas jeszcze bardzo młoda

---

<sup>675</sup> Przez „zakon Schulza” Olejniczak rozumie schulzologów i schulzoidów. W tym sensie uwiedziony został Olejniczak-literaturoznawca. Olejniczak-czytelnik „zainfekowany Schulzem” był od dawna („Schulza opowieści czytam od bardzo wczesnej młodości, jego grafiki i rysunki fascynują mnie od pierwszego spojrzenia, które nastąpiło chyba jeszcze wcześniej” (Józef Olejniczak, *Zakon Schulza*, [w:] idem, op. cit., s. 5).

<sup>676</sup> Jakub Orzeszek, *Schulz nasz bliźni*, „Schulz/Forum” 2018, nr 12, s. 4.

<sup>677</sup> Dzięki odkryciu Łesi Chomycz z 2019 roku, wiemy, że Schulz debiutował w latach dwudziestych opowiadaniem *Undula* (pseud. Marcei Weron) w magazynie borysławskich nafcjarzy „Świt”. *Sklepy cynamonowe*, wydane w 1933 roku w wydawnictwie „Rój” były jego debiutem książkowym. Premierę poprzedzały publikacje prasowe, zapowiadające wydanie książkowe – w grudniu 1933 roku „Wiadomości Literackie” prezentowały opowiadanie *Ptaki*; „Chwila” drukowała we fragmentach *Sklepy cynamonowe* (zob. na ten temat wpisy kalendarzowe Stanisława Rośka: <https://schulzforum.pl/pl/autorzy/rosiek-stanislaw>, dostęp: 3 listopada 2024).

<sup>678</sup> Według relacji Pawła Zielińskiego, męża Gross, wydarzenia te miały taki przebieg: „Opowiadała mi śp. żona, że pewnego razu (dokładnej daty nie przypominam sobie) ktoś (nazwiska również nie pamiętam) oświadczył jej, że przyjechał do Warszawy początkujący literat, który pragnie przedstawić p. Nałkowskiej swój manuskrypt do oceny i poszukuje osoby znajomej p. Nałkowskiej, dla ułatwienia mu tego” (List do Jerzego Ficowskiego z 23 czerwca 1948 roku, SWŚ 302).

dziewczyna, którą rodzice posłali na czas świąt wielkanocnych do Warszawy, zupełnym przypadkiem była obecna podczas rozmowy Schulza z Magdaleną Gross, rzeźbiarką, właścicielką pensjonatu:

W niedzielę wielkanocną, w południe, między moim miejscem przy stole i miejscem Magdaleny znalazłam siedzącego małego człowieczka, szarego, prawie Chaplinowskiego, który po cichutku wydusił swoje nazwisko „Bruno Schulz”, które ani mnie, ani Magdzie nic nie mówiło. Magda, trochę ironicznie, zapytała go o cel jego wizyty. „Jestem nauczycielem rysunków w Drohobyczu i przyjechałem do stolicy pociągiem «Dancing, narty, bridge»”.

„Jest pan tancerzem, sportowcem czy bridgista” – kontynuowała Magda, rozbawiona człowieczkiem.

„Nie, proszę Pani. Przychodzę do tego pensjonatu bo mnie poinformowano, że tu znajdę pisarzy i krytyków”.

„I po co nauczycielowi rysunków są potrzebni pisarze i krytycy?”

„...Ponieważ przywiozłem ze sobą książkę, którą napisałem i chciałbym przeczytać ją komuś, aby mi dał swoją opinię [!] o niej”.

Za jego plecami, Magda dawała mi znaki, że pozgrywa trochę z niego:

„I kto będzie godnym tej lektury? wystarczająco «fachowy» żeby wziąć [!] na siebie odpowiedzialność na tak poważny sąd?”

Człowieczek spojrzał Magdzie wprost w oczy i zdecydowanym tonem powiedział:

„Od Pani zależy los mojej książki. Wiem, że Pani jest przyjaciółką Zofji [!] Nałkowskiej, i jeśli Pani do niej zadzwoni i poprosi ją o przyjęcie mnie, ona Pani nie odmówi. Proszę, niech Pani to zrobi. Mam do dyspozycji tylko to popołudnie, pociąg wraca tej nocy, nie mogę tracić czasu”<sup>679</sup>.

Kto wie, jak potoczyłyby się losy Schulza, gdyby nie udało mu się wtedy przekonać Gross, a później Nałkowskiej. Oczywiście największa siła tkwiła w samym tekście. To w końcu tekst u w i ó d ł Nałkowską („Jest to najbardziej sensacyjne objawienie w naszej literaturze”<sup>680</sup>), na długo przed tym jak miał to zrobić jego autor<sup>681</sup>.

Co sprawiło, że Gross zdecydowała się jednak pomóc Schulzowi, pozostaje tajemnicą. Nie sądzę, że chodziło o litość: „Jego głos miał ton błagalny, ale jednocześnie bardzo mocny. Ta siła w jego głosie przekonała Magdę. Stała się poważna, przestała

---

<sup>679</sup> List Alicji Giangrande do Jerzego Ficowskiego z 16 kwietnia 1985 roku, SWŚ 91.

<sup>680</sup> Ibidem, s. 92.

<sup>681</sup> „W kwietniu 1934 roku, w czasie pobytu Schulza w Warszawie, wielomiesięczna znajomość nabiera wymiaru erotycznego; w *Dziennikach* Nałkowska pisze o «jedynej wspólnej nocy». Romans między pisarzami skończył się jednak szybko, gdyż już w maju Nałkowska związała się ze swym sekretarzem, Bogusławem Kuczyńskim” (Marcin Romanowski, <https://schulzforum.pl/pl/osoby/nalkowska-zofia>, dostęp: 17 października 2024).

drwić”<sup>682</sup>. Podobnie pisał Paweł Zieliński, mąż Gross, który przebieg wydarzeń znał bezpośrednio od niej:

Wiedząc, jak dalece p. Nałkowska jest obarczona rozmaitymi obowiązkami, śp. żona moja początkowo niechętnie odniosła się do propozycji, by ona właśnie była pośredniczącą pomiędzy p. Zofią a Schulzem. Wrażenie jednak, jakie śp. żona odniosła przy poznaniu się z Schulzem, było tego rodzaju, że od razu zadzwoniła do p. Zofii, prosząc ją o przyjęcie Schulza<sup>683</sup>.

Zieliński mówi o wrażeniu, „jakie żona odniosła przy poznaniu się z Schulzem”. W tym samym tekście wspomina: „Opowiadał mi śp. Jaracz, że Schulz wywarł na nim fascynujące wrażenie”.

Skądinąd wiemy, że Schulz potrafił u w o d z i ć – nie tylko jako pisarz, także jako człowiek. Taka teza stoi oczywiście w całkowitej sprzeczności z jego wizerunkiem masochisty-dewianta, utrwalonym w popularnym wizerunku „brzydkiego, szczupłego, cheralawego”<sup>684</sup> mężczyzny, którego powierzchowność odstręczała innych<sup>685</sup>. Odstręczała chyba Michała Chajesa, przyjaciela (!) Schulza, jeszcze z czasów szkolnych, który pisał o nim:

chuderlawy, fizycznie niedorozwinięty, gdyż nadmiernie chudy o zapadłej piersi, przeraźliwej bledoci, czy żółtości cery, wydłużonej głowie, zapadłych kościstych policzkach [...]. Pewne przygarbienie i przeraźliwa chudość nóg i przydługich rąk tworzyły postać dziwnie subtelną, lecz jak gdyby drapieżną, przypominając[ą] poniekąd pająka, a przy tym niepozorną i nieśmiałą<sup>686</sup>.

Mocny, negatywny ton tej deskrypcji uderza, gdy pomyśli się, że wyszła ona spod ręki przyjaciela, który w tym samym tekście wspomnieniowym nie szczędzi przecież Schulzowi wielu dobrych słów:

Wśród grona kolegów zawsze gubił się ten niepokąźny ciałem, a tak promienny wiedzą i artystycznym polotem człowiek. Co z jego *exterieur* działało atrakcyjnie po bliższym zapoznaniu, to prócz głębi

---

<sup>682</sup> Alicja Giangrande, op. cit., s. 91.

<sup>683</sup> SWŚ 302.

<sup>684</sup> Słowa Heleny Zusman cytowane przez Alicję Giangrande (SWŚ 93).

<sup>685</sup> Zob. na ten temat: Małgorzata Ogonowska, *Mężczyzna Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

<sup>686</sup> Załącznik do listu Michała Chajesa z 7 czerwca 1948 roku, SWŚ 45. Charakterystyka Chajesa obrosła później w stereotyp, jaki do dziś ciąży nad obrazem Schulza jako mężczyzny, począwszy od pierwszego powojennego tekstu biograficznego o Schulzu, którego autorka Ernestyna Podhorizer-Zajkin obficie czerpała ze wspomnienia Chajesa, wprost przepisując całe passusy z jego tekstu (Jakub Orzeszek, *Projekt księgi umarłych*, [w:] idem, op. cit., s. 212-213).



i tajemniczego blasku oczu – jego wydelikaczone chude dłonie o długich cieńkich palcach, kościstych a jednak dziwnie miękko, jakby pieszczotliwie trzymających i prowadzących pióro czy pędzel. Było w tych palcach tyle wdzięku, tyle piękna a przytym energii, że najbardziej prozaicznego obserwatora pobudzały do myślenia i analizy tej tajemnicy, którą w sobie kryły. Cechowała go również nadmierna ciekawość i ogromna wrażliwość na piękno<sup>687</sup>.

W liście do Ficowskiego Chajes obcesowo wypowiadał się na temat pierwszych kontaktów Schulza z kobietami: „Wszystkie, wynurzając się tu i ówdzie, podkreślały serwilizm jego wzroku i obleśność dotyku, który pozbawiony siły i werwy męskości wywoływał u nich raczej lęk”<sup>688</sup>.

Jeszcze bardziej zjadliwą charakterystykę Schulza pozostawił Marian Jachimowicz, również przyjaciel, który wraz z Schulzem należał do kręgu artystów tworzących pod koniec lat trzydziestych rodzaj nieformalnej grupy artystycznej, nazwanej przez niego po latach borysławskim „zagłębem poetyckim”. O swoim pierwszym spotkaniu z Schulzem Jachimowicz pisze z wyraźnym wstrętem i obrzydzeniem, którego nie mógł się wyzbyć ani wtedy, ani wiele lat później:

Idzie. Tym swoim „karaluchowatym” krokiem.

Zobaczyłem szare ubranie zawieszzone na drobnym szkieleciku. Lewe ramię uniesione i wysunięte przed siebie, przeciskające się jakby przez zakamarki powietrza. Figurka niedorośla, stawiająca duże, rozpedzone kroki. To ten „owad” trochę jednak drapieżny. Nieswój w świetle. Oczy szare, ostrożnie cofnięte, nazbyt blisko siebie, badające i nieme. Niesymetryczna twarz z ruchliwymi jak czułki uszami<sup>689</sup>.

Przypominają się tu uwagi Tadeusza Różewicza dotyczące niebezpieczeństwa „teatralizacji” poetów, których fizyczność podczas wieczorów literackich nieuchronnie zostaje konfrontowana z ich dziełem i w zależności od fizjonomii, działa na korzyść lub

---

<sup>687</sup> SWŚ 45-46.

<sup>688</sup> List Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 18 czerwca 1948 roku, SWŚ 50-51.

<sup>689</sup> Marian Jachimowicz, *Wspomnienie Brunona Schulza*, rkps, do druku podały: Karina Berk, Karolina Brach, Laura Jasińska i Katarzyna Warska, przedruk w *Archiwum schulzowskie*, tom 7: *Bruno Schulz odnaleziony. Nieznane utwory i dokumenty życia fundacja terytoria książki*, pod red. Jakuba Orzeszka, Stanisława Rośka, Katarzyny Warskiej, Gdańsk 2023, s. 251. Jest to najstarsza wersja tekstu (z 7 maja 1946 roku), który ukazał się później w zmienionych wersjach w „Twórczości” (1958, nr 4) pod nazwą *Borysław – zagłębienie poetyckie* i w „Poezji” (1966, nr 4) pod nazwą *Bruno Schulz*. Na temat tego, jak tekst ewoluował i jak bardzo różniły się jego kolejne, coraz bardziej uładzone wersje pisał Stanisław Rosiek („*Tak bliscy mi, jak sam sobie jestem bliski*”. *Jachimowicz o Schulzu i borysławskim «zagłębieniu poetyckim»*”, [w:] idem, op. cit., s. 230).

niekorzyść autora, choć przecież w rzeczywistości nie ma nic wspólnego z wartością jego dzieła<sup>690</sup>.

Dlatego ze zdumieniem można czytać dziś pogardliwe, bezwzględne, krzywdzące słowa Gombrowicza, które po latach (1961) spisał o Schulzu w swoim *Dzienniku*:

on był masochistą – nieustannym, niepokromionym – to się czuło w nim bez przerwy. Nie, ten nie nadawał się do panowania! Gnom, maleńki, olbrzymiogłowy, jakby zanadto zalękniony, aby odważyć się na istnienie, był wyrzucony z życia, przemykający się chyłkiem, na marginesie. Bruno nie przyznawał sobie prawa do egzystencji i szukał własnego unicestwienia – nie żeby marzył o samobójstwie, on tylko „dążył” do niebytu całym sobą<sup>691</sup>.

Znów dziwi, że takie słowa napisał ktoś, kogo uważa się za bliskiego ducha, przyjaciela Schulza (choć niewykluczone, że nie były one szczerym wyznaniem, tylko grą, celową prowokacją). Zresztą i na to Gombrowicz ma mocną odpowiedź:

Lubiłem go... tak. Wiele i życzliwie z nim ugadywałem, nieraz przyświadczałem, my w oczach ludzi byliśmy parą. Pozory! Natura moja nigdy nie pozwoliła mi podejść do niego inaczej, jak z niedowierzaniem, nie ufałem ani jemu, ani jego sztuce. Czy ja kiedy przeczytałem uczciwie, od początku do końca, któreś z jego opowiadań? Nie – nudziły mnie. Wszystko więc, co mogłem mu powiedzieć, musiało być ostrożne, żeby on się nie połapał w pustce, która i we mnie na niego czyhała<sup>692</sup>.

### „[...] ja jestem Ulisesem”

Zebrawszy rozmaite wspomnienia o Schulzu, Małgorzata Ogonowska stwierdzi: „w wypadku Schulza bycie mężczyzną było szczególnego rodzaju znojem i [...] mało kto właśnie mężczyznę w nim widział”<sup>693</sup>. Mam wrażenie, że – mimo wszystko – nie do końca tak było.

Maria Budratzka-Tempele, śpiewaczka operowa, współzałożycielka drohobyckiej grupy artystów i miłośników sztuki „Kalleia”<sup>694</sup>, do której należał Schulz, zapamiętała, że: „był [on] niski, trochę ułomny, ciemnowłosy, niezbyt przystojny, ale interesujący.

---

<sup>690</sup> Tadeusz Różewicz, „Teatralizacja” *poezji, poetów i... innych*, [w:] idem, *Proza*, tom 3, Wrocław 2004, s. 264.

<sup>691</sup> Witold Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966*, red. nauk. Jan Błoński, Kraków 1986, s. 11.

<sup>692</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>693</sup> Małgorzata Ogonowska, op. cit., s. 150.

<sup>694</sup> Jan Gondowicz projektuje potencjalne scenariusze spotkań członków „Kallei”: „snuto – jak sobie wyobrażam – wizje powrotu Białej Bogini, dawano wyraz tęsknotom do ekstatycznego erotyzmu, próbowano procedur inicjacyjnych i wyczekiwano objawień” (Jan Gondowicz, *Klusownicy misteriów*, [w:] idem, *Trans-Autentyk*, s. 107).

Miał szczególnie sympatyczne oczy, gdy na kogoś spojrzał, to miało się uczucie, jak gdyby przeszywał wzrokiem «na wylot». Uderzająco piękne były jego dłonie<sup>695</sup>.

Schulz miał w sobie coś, co przyciągało kobiety. Urok intelektu? Być może, zważywszy na to, jaką formę przyjmowały te relacje<sup>696</sup>. Ślady niektórych z nich możemy odnaleźć w ocalałej korespondencji. Inne listy obrosły legendą, jak te adresowane do Debory Vogel, z których miał narodzić się Schulz-pisarz<sup>697</sup>.

Albo listy (szczęśliwie ocalałe), które pisał w latach czterdziestych do Anny Płockier, zapamiętanej jako „ostatnia znana adresatka jego listów”<sup>698</sup>.

Swoją drogą, ich relacja musiała być osobliwa. Dwudziestoparoletnia malarka angażuje się w bliską znajomość z dojrzałym mężczyzną, pisarzem, wspólnym przyjacielem artystów, spotykających się regularnie w Borysławiu, w domu jej narzeczonego, Marka Zwillicha.

Czy Zwillich wiedział? Nawet jeśli Schulza i Płockier łączyły kontakty seksualne, najwyraźniej miały charakter incydentalny („Nie wiem, czy dobrze się stało, że Pani mnie tak dobrze poznała od strony kulis sypialnianych” [KL 203]). Na pewno była między nimi mocna więź emocjonalna, która mogła być powodem zazdrości.

---

<sup>695</sup> SWŚ 36.

<sup>696</sup> Zob. Anna Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016.

<sup>697</sup> Zaginęła cała wczesna korespondencja Schulza i Debory Vogel. Zachowało się jedynie kilka późniejszych listów Vogel do Schulza. W *Regionach wielkiej herezji* Ficowski podtrzymywał narrację Racheli Auerbach, przyjaciółki Vogel, która przyznawała sobie niemały udział w narodzinach Schulza jako pisarza: „Owe następujące po sobie w tych listach [Schulza do Vogel] «postscriptumy» były tak oszałamiająco interesujące i oryginalne, że dawała mi je do czytania.

Po przeczytaniu zatrafiłam na alarm: toż to nie po prostu listy, to poezja, to wspaniała literatura!

Taka była geneza powstania pierwszej książki Schulza: przepisano te postscriptumy na maszynie i kopię wysłano do Zofii Nałkowskiej” (SWŚ 352).

W liście do Andrzeja Pleśniewicza Schulz tłumaczył: „Wyżywałem się kiedyś w pisaniu listów, była to wówczas jedyna moja twórczość” (KL 120). Do Romany Halpern pisał: „Szkoda, że nie znaleźmy się przed paru laty. Wtedy umiałem jeszcze pisać piękne listy. Z moich listów powstały stopniowo *Sklepy cynam[onowe]*. Te listy po największej części skierowane były do pani Debory Vogel autorki *Akacje kwitną*” (KL 142). Innym adresatem listów-opowiadań był Władysław Riff, student polonistyki, wieczny kuracjusz, cierpiący na gruźlicę, którego Schulz poznał w Zakopanem i z którym pozostawał w przyjaźni aż do jego śmierci. Wszystkie listy i teksty literackie Riffa zostały spalone przez dezynfektorów w celu uniknięcia rozprzestrzeniania się choroby. Najpewniej stałą adresatką listów Schulza w tamtych latach była również Stefania Juer [Dretler-Flin] (SWŚ 73).

<sup>698</sup> Anna Kaszuba-Dębska, op. cit., s. 11.



**Marek Zwillich**, lata trzydzieste, Powiatowa i Miejska Biblioteka Publiczna „Biblioteka pod Atlantami” w Wałbrzychu



**Lato 1938**, od lewej: Bruno Schulz, Laura Würzberg, Marian Jachimowicz, Anna Płockier, fot. Marek Zwillich, Powiatowa i Miejska Biblioteka Publiczna „Biblioteka pod Atlantami” w Wałbrzychu

We wspomnieniu Jachimowicza razi dysproporcja między dwoma mężczyznami. Schulz – „przyczajony owad”, o „karaluchowatym kroku”, „skarłały i szary”, Zwillich – „ciepło błyskał szklami [...] Miał biały uśmiech i coś w charakterze, co nakazywało czystość”<sup>699</sup>. Patrząc na dwie fotografie z tamtych lat, które znajdują się w wałbrzyskim archiwum Jachimowicza, trzeba zresztą się wysilić, by nie ulec presji tego krzywdzącego porównania. Na zachowanym portrecie Zwillich prezentuje się jako młody, przystojny mężczyzna. Duże usta, kształtny nos, filuterne spojrzenie. Inne zdjęcie przedstawia Schulza, który siedzi wśród przyjaciół na trawie – lekko zgarbiona sylwetka, widoczne zakola, zmarszczone czoło, wąska linia ust. Jego spłoszone spojrzenie kieruje się poza kadr. Jako jedyny unika wzrokiem obiektywu.

Tymczasem Anna Płockier odkrywa w nim czulego rozmówcę. Lektura słów, które Schulz kreślił do niej, wstrząsa tym bardziej, że są to najpewniej jego ostatnie listy. Ostatnie ocalałe. Słowa zamykające jeden z nich, pisany na kilka dni przed śmiercią adresatki, na rok przed śmiercią nadawcy, zdają się dziś profetyczne i symboliczne w kontekście ich biografii i Zagłady: „Jaka szkoda, że na Mazepy 30, gdzie tyle miłego przeżyłem, już nikogo nie będzie, że to wszystko już legenda. Nie wiem, dlaczego mam poczucie winy wobec siebie samego, jakbym z własnej winy coś tracił” (KL). To zdanie urywa korespondencję.

A przecież Schulz miał nadzieję na kolejne rozmowy, spotkania. Prosił o prędką wiadomość „stamtąd”, czyli z Warszawy, dokąd Płockier planowała uciec wraz z narzeczonym, a dokąd, jak wiadomo, nigdy nie dotarli, zamordowani przez milicję ukraińską z rozkazu hitlerowców w lesie pod Truskawcem. Tym razem Schulz myśli się, gdy pisał: „Przecucie mówi mi, że się wkrótce jeszcze spotkamy i że dzieje naszej przyjaźni nie są skończone. Dopiero się zaczną obiektywnie, gdy dotychczas trzymały się w granicach prywatnych”. Co ma na myśli, pisząc o obiektywnych dziejach przyjaźni? Obiektywna przyjaźń – czy coś takiego w ogóle jest możliwe?

Tymczasem wcale nie zmienia tonu, nadanego w poprzednich listach, który niechybnie jest dyskursem miłosnym („Czy Pani uważałaby za rzecz beznadziejną wziąć mnie w swoją naukę jako adepta malarstwa?”). Innym razem bez ogródek oświadcza: „Jestem wciąż pod urokiem Pani uroczych metamorfoz”. I dalej: „Jest tak, jakby ktoś cichaczem podsuwał kogoś innego, zmieniał Panią, a Pani jak gdyby przyjmowała tę nową rolę i brała ją za siebie samą i grała swoją rolę dalej na nowym instrumencie, nie

---

<sup>699</sup> Marian Jachimowicz, *Borysław – zagłębienie poetyckie...*, s. 58.

wiedząc, że już inna porusza się na scenie”. Zachwyca się „proteuszową naturą” swojej adresatki („Po raz pierwszy zdarza mi się spotykać takie bogactwo natury [...] akwirrujące jakby osobowości pomocnicze, improwizujące pseudoosobowości *ad hoc* zainicjowane na przeciąg jakiejś krótkiej roli, którą Pani musi odegrać”). Mówi o jej „metafizycznej marionetkowości”. Przestrzega: „Zapewniam Panią, że kokieteria jest czymś bardzo głębokim i tajemniczym i dla Pani samej niezrozumiałym” (209).

Ale kto tu kogo kokietuje? Czy to nie stary wybieg wprawnego uwodziciela, do czego zresztą autor tych słów się przyznaje? „Jeżeli Pani jest Cyrcą, to ja jestem Ulissesem i znam ziele, które czar Pani czyni bezsilnym. A może się tylko chełpię, może prowokuję” (210).

Nie ma wątpliwości – Schulz potrafił uwodzić. Najobszerniejszy zachowany zbiór jego listów, adresowanych do Romany Halpern, może być dobrym tego *exemplum*. Podejmując najróżniejsze, nieraz prozaiczne<sup>700</sup> tematy, Schulz nie rezygnuje z retoryki uwodzicielskiej, ujawniającej jego stosunek do Halpern jako kobiety. Oto zaledwie kilka wyimków: „Kiedy Pani mi pisała raz o swojej samotności – było mi Pani bardzo żal – żałowałem, że nie jestem wolny. Niech Pani się nie śmieje”<sup>701</sup> (140). „Moja narzeczona (czy Pani wiedziała o jej istnieniu?) chce mnie porzucić”<sup>702</sup> (134).

I wreszcie: „Czy nie dotknąłem lub uraziłem czymś Pani w moim ostatnim liście? Dlaczego Pani zamilkła? [...] Często myślę o Pani, przy czym przeszkadza mi to, że nie pamiętam, jak Pani wyglądała” [KL 137].

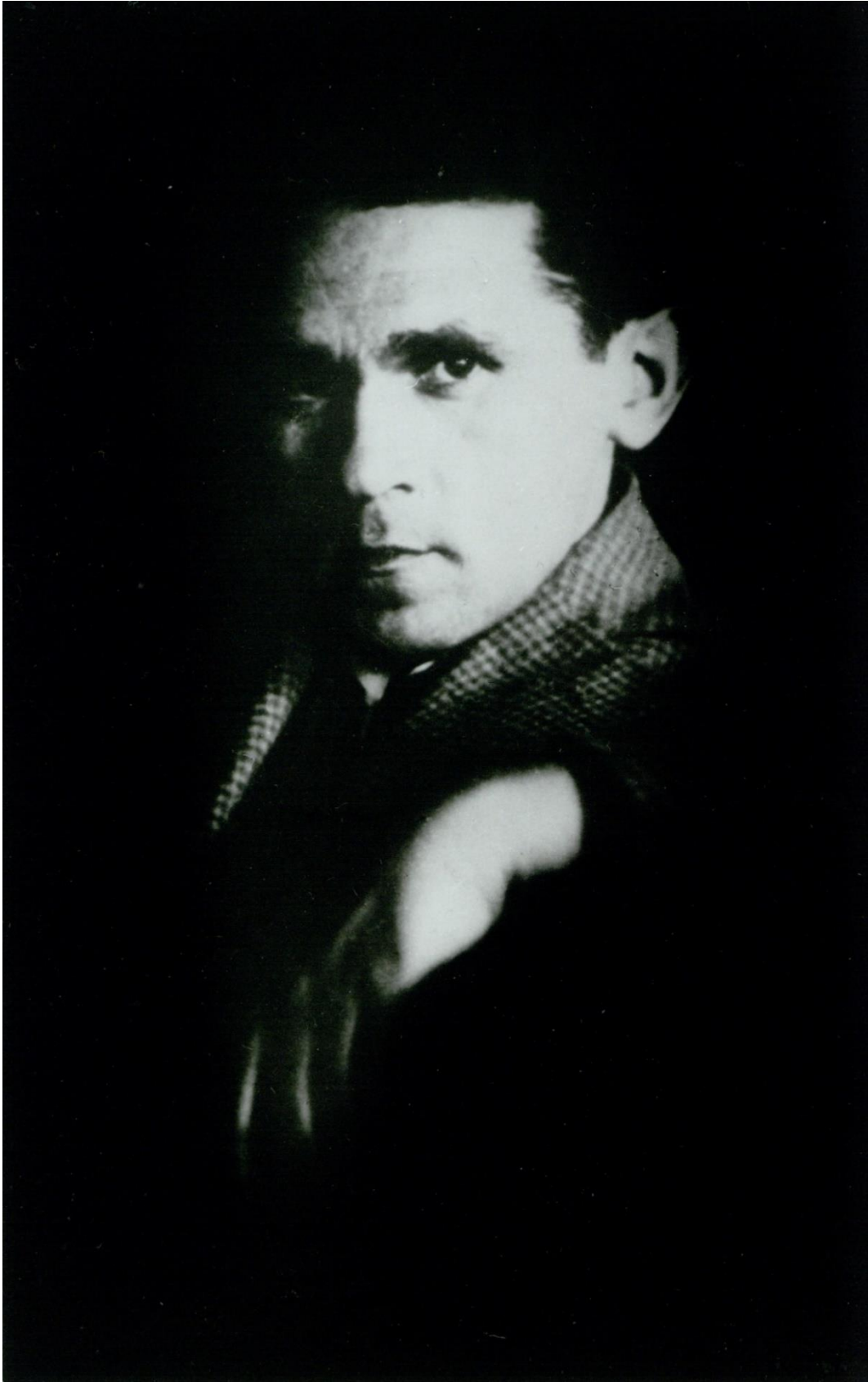
Tego rodzaju zwroty, charakterystyczne dla Schulza-epistolografa, pojawiają się również w listach do innych osób, zarówno bliskich przyjaciół, jak formalnych korespondentów. Wiecznie się zamartwiał, czy przypadkiem kogoś nie uraził, wiecznie przeproszał za zwłokę z odpowiedzią lub za jej brak. Chwył retoryczny, który miał wzmocnić perswazyjność wypowiedzi? Czy autentyczny lęk przed samotnością?

---

<sup>700</sup> „Chciała Pani kontaktu z poetą, a znajduje Pani człowieka pogrążonego w sprawach najkonkretniej-zyciowych” (KL 134).

<sup>701</sup> W jednym w listów uwodziciel zmienia się w swata: „Proszę mi wybaczyć, że polecając Pani mego bratanka, pozwoliłem sobie żartobliwie dla zachęty dodać, że jest przystojny (to jest w istocie jedną z wybitnych jego cech). Nie miałem żadnych ukrytych myśli przy tym. Zresztą po namyśle zrezygnowałem ze skojarzenia Państwa” (KL 153).

<sup>702</sup> Znamienne, że – tak uważa Agata Tuszyńska – narzeczona nie wiedziała o relacji Schulza z Romą Halpern (*W cieniu*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16, s. 140 )



**Fotografia Brunona Schulza**

W tych słowach, pisanych do Halpern, trudno doszukiwać się suchej grzecznościowej frazy. Czuć w nich smutek i nerwowość, może nawet desperację: „Czy Pani jest do mnie rozczarowana? Czy nie będzie już Pani nic dla mnie robiła? Czuję to, wiem i nie potrzebuje mnie Pani przekonywać, że chciałaby mi Pani bardzo pomóc. Pani jest teraz jedyną, której na tym naprawdę zależy” (155).

Wiemy o kilku takich przyjaźniach Schulza. Niektóre miały charakter epizodycznych fascynacji, nie zawsze romansów. Kim na przykład była dla Schulza aktorka i recytatorka, Kazimiera Rychterówna, której zjeżdżała na recitale do Drohobycza<sup>703</sup>? Albo pianistka, Maria Chasin, o której mówił, że „«dawno śnił o istnieniu takich kobiet jak ona» i że «nareszcie ten sen się stał rzeczywistością»<sup>704</sup>? Co dla niego znaczyły samotne przechadzki po górskich dolinkach u boku wesołej Alicji Dryszkiewicz<sup>705</sup>? A długie rozmowy z piękną Cecylią Kejlinową w Bad Kudowej, później także u niej, w Warszawie?

Była też oczywiście Juna. Józefina Szelińska, narzeczona Schulza. Po latach opisała Ficowskiemu swoje pierwsze spotkania z nim:

Pod koniec roku 1932 tak się zdarzało, że często na ulicy zatrzymywał się przed[e] mną dyskretnie jakiś młody człowiek, nieznacznie cofał się, przepuszczając mię [!]. Ten gest oraz wyraz adoracji w oczach, pokory w postawie – znany nam dziś schemat jego grafik, niemających w sobie nic z hiszpańskiej rewerencji, sewilskiego machnięcia kapeluszem. [...] mimo woli niesamowity wyraz oczu i pokorne postawy, aby stało się zadość znanemu z grafik motywowi, prowokowały tylko moją rezerwę i spojrzenie patrzące, a nie widzące. Kobiety to umieją<sup>706</sup>.

On uwodził ją, ona jego. Bo uwodzenie zawsze działa w dwie strony, „w trybie ciągłym”, jak powie Baudrillard<sup>707</sup>, który w eseju *O uwodzeniu* pisał o tym tak:

Na czym polega uwodzicielskość – na uwiedzeniu, czy na byciu uwiedzionym? Jednakże najskuteczniej uwodzi się, dając się uwieść. I tak bez końca. Nie można mówić o jakiejś aktywnej lub biernej metodzie uwodzenia: nie ma podziału na podmiot i przedmiot, wewnątrz i zewnątrz – uwodzenie działa obustronnie

---

<sup>703</sup> Z ich korespondencji zachowało się zaledwie kilka listów Rychterówny, głównie dotyczących wskazówek odnośnie planowanej podróży Schulza do Paryża w sierpniu 1938 roku.

<sup>704</sup> List Georges’a Rosenberga do Jerzego Ficowskiego z 15 sierpnia 1965 roku, SWŚ 192; List Marii Chasin do Jerzego Ficowskiego z grudnia 1966 roku, SWŚ 243.

<sup>705</sup> Stanisław Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, [w:] op. cit., s. 183.

<sup>706</sup> List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 września 1967 roku, [w:] *Archiwum Schulzowskie*, tom 3: Korespondencja Józefiny Szelińskiej i Jerzego Ficowskiego z lat 1948–1990, wstęp i red. Agata Tuszyńska, Gdańsk 2021, s. 54-55.

<sup>707</sup> Jean Baudrillard, op. cit., s. 79.



i nie istnieje granica, która by je oddzielała. Nie sposób uwodzić innych, jeśli nie zostało się uwiedzionym<sup>708</sup>.

Szelińska o tym wiedziała. „Któż madame Bovary odmówiłaby artyście”<sup>709</sup>, skomentuje swoją aprobatę na pozowanie do portretu, której udzieliła Schulzowi. Choć sam nie odważył się podejść, wysłał kolegę z pracy, Aleksego Kuszczaka, nauczyciela matematyki w drohobyckim gimnazjum. Szelińska zapamiętała, że na pierwszym seansie Schulz wydał jej się bardzo młody („miałam wówczas 27 lat i byłam zdumiona, gdy przyznał się do 41. Nie chciałam wprost uwierzyć”). W przerwach czytał jej Rilkego, „sugestywnym, tajemniczo dalekim od wszelkiego recytatorstwa głosem, jakby to on sam tworzył te wiersze Rilkego”.

Co musiała czuć, gdy po latach Ficowski pokazał jej listy Schulza, takie jak ten, adresowany do Halpern, w którym pisał: „Ona, moja narzeczona stanowi mój udział w życiu, za jej pośrednictwem jestem człowiekiem, a nie tylko lemurem i koboldem. Ona mnie więcej kocha niż ja ją, ale ja jej więcej potrzebuję do życia” (KL 134).

Szelińska odniesie się później do tej autocharakterystyki Schulza: „Artysta pochłonął w nim człowieka, dlatego określenie – kobold – nie było tylko metaforą”<sup>710</sup>, ponieważ „nic, co ludzkie, nie było mu bliskie”. Ale dla niej Schulz był nie tyle koboldem, złośliwym karłem strzegącym skarbów, jak głosi germańska tradycja<sup>711</sup> czy rzymskim lemurem<sup>712</sup>, dokuczliwym duchem zmarłego, błakającym się po świetle. Dla niej Schulz:

---

<sup>708</sup> Ibidem.

<sup>709</sup> List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 września 1967 roku, [w:] *Archiwum Schulzowskie*, tom 3: Korespondencja Józefiny Szelińskiej..., s. 55.

<sup>710</sup> List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 20 lutego 1965 roku, [w:] *Archiwum Schulzowskie*, tom 3: Korespondencja Józefiny Szelińskiej..., s. 33.

<sup>711</sup> Millati przypomni, że postać ta pojawia się również w jednym z opowiadań Thomasa Manna. Tonio Kröger, bo o nim tu mowa, miał powiedzieć o sobie właśnie tak: kobold. Jak podkreśla Millati, Schulz w swojej autocharakterystyce mógł posłużyć się tą figurą z inspiracji literackim bohaterem, zwłaszcza że dobrze znał i wysoko cenił prozę Manna (*Czy Bruno Schulz był pisarzem?*, s. 63).

Ciekawe, że Artur Sandauer w recenzji *Sanatorium pod Klepsydrą* napisze o „koboldzim spojrzeniu Schulza”, które kojarzy z ironią Anatola France’a (Artur Sandauer, *Nowa książka Schulza*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 298 (30 października), s. 8–9, SWW 305).

<sup>712</sup> Debora Vogel w mężczyznach z *Xięgi balwochwalczej* zobaczy „lemurze gęby” (Debora Vogel, *Bruno Schulz*, przeł. Adam Stepnowski, „Cusztajer” 1930, nr 2 (czerwiec), s. 57–58 (dział: „Ze świata artystów. (W odniesieniu do naszych Reprodukcji)”, SWW 82).

„Miał w sobie coś z elfa, ariela”<sup>713</sup>.

Jak wiadomo, imię Ariel nosił duch powietrzny z szekspirowskiej *Burzy*, który słynął ze złośliwości, ale również rozporządzał wielką siłą, choć pozostawał na rozkazach Prospera, któremu zawdzięczał wolność.

To skojarzenie Szelińskiej wydaje mi się ożywcze, otwierające. Wykracza poza granice ciasnego świata, których Jachimowicz chyba nie mógł przekroczyć<sup>714</sup>. Schulz Szelińskiej staje z nią twarzą w twarz. Jak włoski *comico innamorato*, rezygnuje z maski<sup>715</sup>.

## Dziennik uwodziciela

Oczywiście Schulz nigdy takiego nie napisał<sup>716</sup>. Tym tytułem Kierkegaard opatrzył jedno ze swoich opowiadań. Narrator *Dziennika uwodziciela* pod nieobecność swojego znajomego, Johanna, szpera w jego mieszkaniu, w którym dokonuje zaskakującego odkrycia. W wysuniętej szufladzie sekretarzyka znajduje brulion, zawierający opisy miłosnych podbojów. Włamywacz pogrąża się w lekturze, która szczególnie go uderza, ponieważ osobiście znał Cordelię Wahl, „wokół której wszystko się tu obraca”<sup>717</sup>. Oto historia uwiedzenia nastolatki.

---

<sup>713</sup> List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 września 1967 roku, [w:] *Archiwum Schulzowskie*, tom 3: Korespondencja Józefiny Szelińskiej..., s. 51.

<sup>714</sup> Por. Stanisław Rosiek, „*Tak bliscy mi...*”, s. 230-231.

<sup>715</sup> Nie wiemy wiele o relacji Juny i Schulza. Zaręczyli się na początku 1936 roku. Do ślubu ostatecznie nie doszło. Rozstali się rok później. Ich korespondencja nie zachowała się, o ich relacji wiadomo z drugiej ręki. I z opowieści samej Szelińskiej, która oszczędnie dzieliła się swoimi wspomnieniami z Ficowskim (zob. Agata Tuszyńska, *W cieniu*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16. Zob. też wpisy kalendarzowe Roksany Blech: <https://schulzforum.pl/pl/autorzy/roksana-blech>, data dostępu: 19 października 2024; Anna Kaszuba-Dębska, op. cit.; Aleksandra Bejowicz, *Zerwane zaręczyny z panną J.*, [w:] *Teatr pamięci...*).

<sup>716</sup> W jednym z esejów Orzeszek zastanawia się, czy Schulz mógł prowadzić „dziennik ciała”. Przypomina, że w czasach młodości rzeczywiście pisał dzienniki, podczytywane ukradkiem przez jego siostrzeńca Zygmunta Hoffmana wraz z kolegą Edmundem Löwenthałem, którzy szukali w nich jakichś erotycznych zapisków. „Löwenthal zapamiętał na przykład, że na jednej ze stron dziennika znajdował się akronim «S. O. M.». Co miał oznaczać? Inspirując się twórczością graficzną i rysunkową Schulza oraz niedawną lekturą *Wenus w futrze*, on i Hoffmann rozpoznali w nim słowo «somasochizm»” (*Ciała Schulza*, [w:] op. cit., s. 5-6).

<sup>717</sup> Søren Kierkegaard, *Dziennik uwodziciela*, [w:] idem, *Albo-albo*, przeł. Marek Hammermaister, Gdańsk 2014, s. 271.

Schulz swoich podbojów miłosnych nie odnotowywał. Niechlubne historie jego erotycznych fascynacji niedoroślą dziewczęcym ciałem pisały one same – bohaterki jego obsesji, dla nich samych często niejasnych.

Siedemnastoletnia Halina Drohocka, późniejsza aktorka i wykładowczyni warszawskiej szkoły teatralnej (PWST), którą Schulz poznał na wakacjach w Zakopanem w 1926 roku, w liście do Ficowskiego tak skomentowała swoją relację z Schulzem: „wtedy byłam za młoda i za głupia na to”<sup>718</sup>. O ich pierwszych spotkaniach napisze: „Dostyc szybko zawiązała się między nami pewnego rodzaju zażyłość”<sup>719</sup>. Dowodem tej zażyłości jest zachowany portret Drohockiej, wykonany przez Schulza. Tamtego lata mieszkali w tym samym pensjonacie „Piast”, gdzie wieczorami Schulz zabawiał zaprzyjaźnionych pensjonariuszy snuciem historii:

Miał ogromną fantazję, pamiętam, jak wieczorami zbierało się nasze towarzystwo na tarasie i Bruno opowiadał fantastyczne bajki, których często ja miałam być bohaterką. Raz zrobił ze mnie rusałkę, która się zamieniła w salamandrę, i potem nazywał mnie salamandrą.

Po wakacjach w Zakopanem kontakt Drohockiej i Schulza urwał się – wymienili jeszcze kilka listów („napisał do mnie dwa listy, które były jakąś dziwną, bajeczną fantazją”), parę razy się spotkali. Drohocka wspomina również na marginesie swojej historii o koleżance, która nieszczęśliwie zakochała się w Schulzu („Nie wiem dokładnie, jak to było, wiem, że były jakieś powikłania”<sup>720</sup>). Po latach stwierdzi:

wtedy jeszcze wielu rzeczy nie rozumiałam. Dziś, kiedy sobie przypominam jego rysunki i obrazki (obrazki wszystkie sepią, nie pamiętam ani jednego kolorowego) i powtarzający się w nich ciągle motyw kobiety z biczem i klęczącego u jej stop mężczyzny, rozumiem jego sposób bycia i to wszystko, co mnie w nim wtedy dziwiło, a niekiedy i odstręczało<sup>721</sup>.

O stosunku Schulza do niej samej powie kategorycznie: „nie było to absolutnie zainteresowanie mężczyzny dla kobiety, a jeżeli nawet, to w bardzo małym stopniu”<sup>722</sup>. Czy coś przemilczała? Była „za młoda i za głupia” na co?

---

<sup>718</sup> List Haliny Drohockiej do Jerzego Ficowskiego z 31 maja 1948 roku, SWŚ 76.

<sup>719</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>720</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>721</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>722</sup> Ibidem, s. 76.



**Portret Haliny Drohockiej, 1926, czarna kredka, Muzeum Narodowe w Warszawie**

Tamtego lata w Zakopanem Schulz nawiązał znajomość także z inną siedemnastolatką, Stefanią Dretler, która miała stać się – jeśli jej wierzyć – adresatką kilkuset listów Schulza zachowanych w formie prób literackich. Żaden z tych listów nie ocalał. Miała też otrzymać od niego jedną z tek *Xięgi bałwochwalczej*. Znamienne, że w archiwum Ficowskiego znajduje się jedynie krótki liścik od Dretler-Flin, w którym adresatka informuje, że z chęcią spotka się z nim, żeby opowiedzieć o Schulzu<sup>723</sup>. Jeśli rzeczywiście doszło do rozmowy, dziwne, że Ficowski w żadnym miejscu jej nie odnotował, choć miał zwyczaj sporządzania notatek ze spotkań. W każdym razie, jak zauważył Jerzy Kandziora, „stanowi pewną tajemnicę, dlaczego Ficowski poświęcił zaginionym listom Schulza do Stefanii Dretler tylko wzmiankę w *Regionach wielkiej herezji*, a o samym jej związku z Schulzem nie napisał nic”<sup>724</sup>.

Pewien ślad po znajomości Schulza i Dretler-Flin zachował się w artykule-wywiadzie Jana Kurczaba, który ukazał się na łamach „Życia Literackiego” w 1956 roku. „Był brzydki. Wiem o tym z jego autoportretów. Tak bardzo byłam podporządkowana jego osobowości, że wszystko inne pozostawało niezauważone”<sup>725</sup>, wspominała Dretler-Flin. Zwróciła uwagę na jego niewielkie orzechowe oczy. Listy, które do niej pisał, czytała w samotności, chłonęła każde słowo. Uczyła się ich na pamięć. Niektóre zdania wciąż pamiętała po wielu latach: „zaprowadź, mnie, wróżko, w ten świat zaczarowany, którego klucze zgubiłaś w snach...”. Dziewczęce zauroczenie? Być może siedemnastolatka podkochiwała się w trzydziestoparoletnim artyście.

Ona była wróżką. A jemu jaka przypadła rola? Uwodziciela? Nagle rzuca mi się w oczy zaskakujące podobieństwo między fragmentem z listu Schulza i dziennika Johanesa z opowiadania Kierkegaarda, które bynajmniej nie sugeruje inspiracji, ale przypomina, jak bardzo dyskurs miłosny uwikłany jest w konwencje. W *Dzienniku uwodziciela* brzmi to tak: „Czarująca wieszczko, wróżko czy czarownico, niech Twa mgła się rozproszy”<sup>726</sup>.

Korespondencja, o której wspomina Dretler-Flin, powstawała w czasach jej studiów („Gdy po powrocie z wykładów zastawałam na biurku kopertę, odczuwałam piekące poczucie samotności”). Ale wśród Schulzowskich wróżek były też młodsze

---

<sup>723</sup> SWŚ 73.

<sup>724</sup> Jerzy Kandziora, Wstęp, SWŚ 12.

<sup>725</sup> Jan Kurczab, *Cień „Xięgi Bałwochwalczej”*, „Życie Literackie” 1956, nr 44, s. 5.

<sup>726</sup> Søren Kierkegaard, op. cit., s. 284.

dziewczynki. Na przykład jego uczennice<sup>727</sup>. „A, to ten zwariowany profesor, który uczył nas rysunków w szkole średniej. Zawsze zapraszał na spacer albo do domu dziewczynki. Jakiś zboczeniec czy co”, miała zawołać znajoma Izydora Friedmana, zerkająca mu przez ramię, gdy odpisywał na list Jerzego Ficowskiego poświęcony Schulzowi<sup>728</sup>. Zachowały się też inne relacje, w których, często między wierszami, mowa o tym, że Schulz portretował dziewczynki, bez ich wiedzy, w różnych pozach i sceneriach<sup>729</sup>. Albo że uczennice się go bały:

Kiedy przyszłam na pozowanie, przechodziłam przez kuchnię, Bruno przedstawił mnie ciotce. On mnie specjalnie lubił, ale ja byłam tak młoda i jeszcze dziś pamiętam, że się go bałam: te jego oczy, smutek i taki przyciszony głos<sup>730</sup>.

Czy uwodziciel to zbyt mocne słowo? Chyba nie. Być może, tak jak Johannes, Schulz „czasem pożył czegoś zupełnie przypadkowego, przywitania się na przykład, i za żadną cenę nie chciałby niczego więcej, gdyż właśnie to było czymś najpiękniejszym u danej damy. Dzięki darom ducha potrafił daną dziewczynę zwabić, przyciągnąć ją ku sobie, nie będąc w zasadzie zainteresowany tym, żeby ją osiąść”<sup>731</sup>.

Czasem jednak przekraczał granice. Tak przynajmniej wnioskował, na podstawie zasłyszanych opowieści świadków, Jerzy Jarzębski: „W żadnym wspomnieniu nie oskarża się [...] Schulza o seks z nieletnimi, choć wedle dzisiejszych norm obyczajowych mógłby się spodziewać zarzutów o «deprawację»”<sup>732</sup>.

Chyba najbardziej dosadne świadectwo w tej sprawie pozostawiła Irena Kejlin-Mitelman, która poznała Schulza latem 1922 roku w Bad Kudowej, gdzie przebywała

---

<sup>727</sup> Na ten temat pisała Katarzyna Warska (zob. rozdział *Zuzanny* w jej pracy doktorskiej *Bruno Schulz idzie do szkoły. Biografia tematyczna*, pisanej pod kierunkiem prof. Stanisława Rośka, obronionej 27 września 2023 roku na Uniwersytecie Gdańskim. Praca znajduje się w Bibliotece Uniwersytetu Gdańskiego).

<sup>728</sup> Katarzyna Warska słusznie zauważa, że postać znajomej mogła być zmyślona przez Friedmana, który chciał wzmocnić swoją narrację.

<sup>729</sup> W *Infantce i jej kartach* Michał Chajes dopatrywał się rysów twarzy kuzynki Schulza, Ernestyny Sternbach Juańskiej: „Ta stojąca panienska w roli Colombiny wśród pierrotów to obecna pani Juańska de domo Kupferberg – imię Tynka – która była jedną z pierwszych głębszych sympatii Brunia” (List Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 14 kwietnia 1965 roku, SWŚ 56).

<sup>730</sup> List Nusi Bein-Lieber do Edmunda Löwenthala (Lewandowskiego), z grudnia 1980 roku, SWŚ 174.

<sup>731</sup> Søren Kierkegaard, op. cit., s. 272.

<sup>732</sup> Jerzy Jarzębski, „*Undula*” i inne, [w:] *Bruno Schulz. Sex-fiction*, pod red. Marii Anny Potockiej, Kraków 2022, s. 140.

wraz z matką na kuracji. Schulz zaprzyjaźnił się z nimi i później odwiedzał rodzinę Kejlinów w Warszawie. W tamtym czasie powstały portrety Ireny i jej rodziców. Pewien detal na portrecie dziewczynki nie podobał się Schulzowi – a może to był tylko pretekst, by raz jeszcze spotkać się z nią na sesji. Chodziło o rodzaj kwiatów („Bruno postanowił zmienić czerwoną różę trzymaną przeze mnie – na bez, który się właśnie ukazał, jako bardziej nadający się «do takiej małej dziewczynki»”<sup>733</sup>). Gdy zostali sami, wydarzyło się coś, czego modelka się nie spodziewała:

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 – nie tylko pierwsze tego rodzaju, ale pierwsze w ogóle.

Miała wtedy trzynaście, czternaście lat. „Byłam rozwinięta umysłowo, ale nie seksualnie, bez cienia kokieterii”.

Ale Schulz chyba nie chciał jej uwieść<sup>734</sup>. Ona była obiektem kultu. Chodziło o niego. Mimo łączącej go przyjaźni z rodziną, nie mógł powstrzymać swoich odruchów (?). Wiedział, że dziewczynka nikomu nie powie.

To tylko kilka historii. Ich bohaterki zdecydowały się je opowiedzieć. Kim był dla nich Bruno Schulz? Uwodzicielem? Artystą, którego one – „za młode i głupie” – nie potrafiły zrozumieć? Cichym i smutnym mężczyzną, któremu można wybaczyć? Pozostawił po sobie rysunek, obraz, wpis do sztambucha<sup>735</sup>. Wspomnienie, którego nie sposób zatrzeć w pamięci. O którym nie mówi się długo. Albo nigdy.

## **Talent rapsoda**

Dawne uczennice rzadko wspominały Schulza. Narracje opisujące Schulza-nauczyciela są w dużej mierze męskocentryczne<sup>736</sup>. Uczniowie wspominali go na ogół bardzo

---

<sup>733</sup> Irena Kejlin (Mitelman), op. cit., s. 215.

<sup>734</sup> Por. Stanisław Rosiek, *Odcięcie...*, [w:] idem, s. 180.

<sup>735</sup> Zob. Ina Söllner, *Kolo się zamyka*, przeł. Joanna Sass, „Schulz/Forum” 2016, nr 8, s. 117-118.

<sup>736</sup> „Chłopców traktował jak kolegów, spędzał z nimi czas po pracy. Podejrzewano go przez to o homoseksualizm. [...] Żadne ze znanych mi świadectw uczniów nie wskazuje, by te relacje były erotyczne” (Katarzyna Warska, op. cit., s. 287).

dobrze<sup>737</sup>. Na przykład tak: „W tym ciemnym, dwupiętrowym budynku gimnazjalnym dwa były miłe punkty: ten, w którym przebywał prof. Brunon Schulz – i gdzie stara tercjanowa sprzedawała smaczne andruty”<sup>738</sup>. W tym samym wspomnieniu, którego autorem jest Edward A. Lewicki, mowa o wpływie, jakim Schulz cieszył się wśród uczniów:

Nie sądzę, aby to tylko była impresja moja, odczuwałem jego cichą subtelność i równocześnie siłę wpływu. Jakiego wpływu? Właśnie! Rzekłbym, że żyjąc w gimnazjum, ponurym budynku wśród obcych sobie ludzi, w lęku a nawet trwodze – w kręgu profesora Schulza doznawałem ulgi. Nawet chciało się iść jutro rano do gimn. w nadziei spotkania profesora znów. – Dziwnie, iż nie zauważałem, że był drobny, niskiego wzrostu, jak informują inni.

Nie tylko uczniowie ulegali temu wpływowi, mimo charakterystycznej powierzchowności, która niektórych raziła i zniechęcała do bliższego kontaktu, mimo introwertycznej, skrytej natury. Schulz uchodził za erudyte, wykształconego i odczytanego partnera rozmów. Zachwycał się nim Stefan Jaracz<sup>739</sup> czy Marian Hemar<sup>740</sup>.

Emil Górski pisał tak:

[...] dziś, po tylu latach, gdy przymknę oczy i pomyślę o nim, w wyobraźni mojej ukazuje się jego drobna i szczupła postać – widzę jego wytworne ruchy i wymowne gesty rąk o pięknych, białych i delikatnych dłoniach, słyszę jak mówi głosem subtelnym i przytłumionym, pięknie i sugestywnie, wolno i starannie dobierając słowa... Ale co najmocniej utrwaliło się w obrazie tego drogiego mi człowieka, to jego oczy – dobre i mądre – niewielkie i błyszczące, głęboko osadzone pod niewysokim, mocno sklepionym czołem; te ciemne i przenikliwe oczy odznaczały się taką koncentracją wyrazu, jak gdyby w nich skupiała się cała osobowość tego artysty. Siła ich spojrzenia była tak wielka, że – gdy patrzył na mnie – wydawało mi się, iż przenika mnie do głębi, że czyta nawet moje myśli...<sup>741</sup>.

Inny uczeń Schulza, Fred Martin, powie o nauczycielu rysunków, że był „przeraźliwie chudy, czarny – miał dziwny sposób chodzenia jak Mefistofeles”<sup>742</sup>, ale przy tym „był gentlemanem w każdym calu”<sup>743</sup>. „Trochę wariat, ale byczy chłop... Swój Józku”<sup>744</sup>, miał

---

<sup>737</sup> Zob. na ten temat: eadem, *Portret nauczyciela. Jak uczniowie odmalowali Brunona Schulza?*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

<sup>738</sup> List Edwarda A. Lewickiego do Jerzego Ficowskiego z 22 sierpnia 1981 roku, SWŚ, 167.

<sup>739</sup> List Pawła Zielińskiego..., s. 303.

<sup>740</sup> List Kazimiery Rychterówny do Brunona Schulza z 23 lipca [1938], KL 306.

<sup>741</sup> Emil Górski, [w:] op. cit., s. 67-68.

<sup>742</sup> List Freda Martina do Jerzego Ficowskiego z 2 marca 1966 roku, SWŚ 202.

<sup>743</sup> Ibidem, s. 203.

<sup>744</sup> Andrzej Chciuk, *Atlantyda...*, s. 54.



zapowiedzieć Schulza starszy kolega wkraczającemu w szeregi pierwszoklasistów Andrzejowi Chciukowi. Uczniowie potrafili dostrzec te ambiwalencje postaci ich profesora: „To ubranie nosiło go, zamiast być noszonym. A jednak nikt nie myślał o nim nigdy w kategoriach wymiarów, lecz w miarach intensywności”<sup>745</sup>; „Oczy niby tonęły w głębokich oczodołach, ale urzekały, ciągnęły nas wszystkich chyba, ku sobie”.

Wielu uczniów wspominało, że Schulz opowiadał im na lekcjach baśnie, które na bieżąco ilustrował na tablicy<sup>746</sup>. Miały to być przygody *Dziadka do orzechów*<sup>747</sup>, *Baśnie tysiąca i jednej nocy*<sup>748</sup>, improwizowane bajki<sup>749</sup>. Ficowski przytacza relację jednego z uczniów, który zapamiętał – dość drastyczną – bajkę, w której można znaleźć oczywiste odwołania do przygód Don Kichote’a: „O błędnym rycerzu, którego przepołowiła wraz z rumakiem zamykająca się niespodziewanie brama. Odtąd jeździec wędrował po świecie na połowie swego konia, «pół na pół»”<sup>750</sup>.

„Bajanie, [...] tworzenie historii” (SK 50) – w istocie to potrafił najlepiej. Jeden z uczniów zapamiętał, że Schulz „miał wyraźną satysfakcję na widok zasłuchanych gęb, nieznosnych, groźnych wyrostków”<sup>751</sup>. Inny napisze:

Tak stał on wśród nas, jak marzenie lub jak rodzaj latawca, oscylując w wietrze, przytrzymywany za ledwie niepewnymi więzami. Jego zjawienie się i pierwszy odruch dawały wrażenie nieprzewidzianego spotkania, jak gdyby ciemny labirynt w głębiach jego oczu nagle doprowadził go do jasnej przestrzeni, wypełnionej młodymi twarzami, i jakby używał on nas do dalszej improwizacji, wraz z nim, na tle tego nieoczekiwanego zjawiska<sup>752</sup>.

Tworzenie opowieści, których bohaterami stawali się ich słuchacze i słuchaczki, było najpewniej stałą praktyką towarzyską Schulza, o czym świadczy relacja Drohockiej (w której Schulz widział salamandrę). Alicja Dryszkiewicz także wspominała, że podczas

---

<sup>745</sup> Zob. na przykład: Wspomnienie Tadeusza Wojtowicza o Brunonie Schulzu, SWŚ 296.

<sup>746</sup> List Perli Eidler do Jerzego Ficowskiego z 9 października 1987 roku, SWŚ 80; List Davida Einsiedlera do Jerzego Ficowskiego z 16 listopada 1992 roku, s. 82; Relacja ustna Bolesława Iwanowskiego (Kupferberga) z 1948 roku, SWŚ 126; List Michała Mirskiego do Jerzego Ficowskiego z 29 maja 1948 roku, s. 207.

<sup>747</sup> List Zbigniewa Bezwińskiego do Jerzego Ficowskiego z 6 maja 1981 roku, SWŚ 25.

<sup>748</sup> List Freda Martina do Jerzego Ficowskiego z 2 marca 1966 roku, SWŚ 202.

<sup>749</sup> List Alfreda Schreyera do Jerzego Ficowskiego z 24 kwietnia 1988 roku, SWŚ 249.

<sup>750</sup> Jerzy Ficowski, *Powrót do szkoły...*, s. 60.

<sup>751</sup> Wspomnienie załączone do listu Edmunda Löwenthala (Lewandowskiego) do Jerzego Ficowskiego z kwietnia 1981, SWŚ 180.

<sup>752</sup> Wspomnienie Tadeusza Wojtowicza..., SWŚ 296.

spotkań Schulz często opowiadał jej bajki („Były one nieco okrutne, przez co według niej przypominały baśnie Braci Grimm”<sup>753</sup>).

Belferski nawyk? Z pewnością wejście w rolę bazarza wymagało od niego nie tylko szczególnego talentu rapsoda, ale także wyjścia ze strefy komfortu. Rolę opowiadacza sam sobie nadawał. Chyba czuł się w niej dobrze. Nie miał awersji do czytania na głos własnych tekstów, co zdarza się niektórym pisarzom. Wśród przyjaciół lubił czytać wiersze Rilkego, prozę Manna czy Kafki. Aleksander Kuszczak zapamiętał, że Schulz podczas któregoś ze spotkań przeczytał mu swoje opowiadanie *Ptaki*. Na pewno raz publicznie odczytał w radiu opowiadanie *Dodo*<sup>754</sup>.

Jak wspominali jego dawni uczniowie, gdy opowiadał bajki „wszyscy byli jak hipnotyzowani, można było słyszeć padającą szpilkę, tak cicho było”<sup>755</sup> i nikt nie chciał wychodzić z klasy, nawet gdy lekcja dawno się skończyła. Schulz wiedział jak oczarować swoich słuchaczy. Nawet jeśli wymawiał infantylne „r”<sup>756</sup> i „żydłaczył”<sup>757</sup>.

### **Fantastyczna buffonada**

Stara, przedwojenna fotografia. Czterech mężczyzn w śmiesznych pozach i minach. Zdjęcie zostało wykonane między grudniem 1934 a styczniem 1935 roku w Warszawie<sup>758</sup>, w mieszkaniu przy ulicy Wiejskiej, należącym do lekarza radiologa Jana Kochanowskiego. „[Witkacy] przyprowadził do Kochanowskiego Bruno Schulza. Dało to pretekst do nowej serii fotograficznych szaleństw. Każdy z nas ze skóry wyłaził, by pobić rekordy wygłupu. Kochanowski przebrał się, a ja włożyłem sobie w oczodoły sztuczne, celuloidowe gałki oczne. I pomyśleć, że to wszystko robili faceci już dobrze po trzydziestce!”<sup>759</sup>, zapisał

---

<sup>753</sup> Magdalena Wasąg, *Miasteczko wyobrażone. Schulz w liście Alicji Mondschein-Dryszkiewicz do Henryka Berezzy*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 324 (1-2), s. 5.

<sup>754</sup> „Dodo” – nowela Brunona Schulza, „Biuletyn Radiofoniczny dla Użytku Prasy” R. 6, 1935, nr 38 (22 września), s. 7 (dział: „Najciekawsze audycje Polskiego Radia”), SWŚ 212. Zob. też Aleksandra Skrzypczyk, *Głos Schulza*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 226.

<sup>755</sup> List od Juliusza Flaszena do Jerzego Ficowskiego z 1 czerwca 1948 roku, SWŚ 83.

<sup>756</sup> Marian Jachimowicz, op. cit.

<sup>757</sup> Andrzej Chciuk, op. cit., s. 56.

<sup>758</sup> Marcin Romanowski, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/przed-11-stycznia-1935-roku>. Zob. również biogramy Romana Jasińskiego (<https://schulzforum.pl/pl/osoby/jasinski-roman>) i Jana Kochanowskiego (<https://schulzforum.pl/pl/osoby/kochanowski-jan>), dostęp: 19 października 2024.

<sup>759</sup> Roman Jasiński, *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945*, Kraków 2006, s. 463. Dalej pisze: „Szczęśliwym zbiegiem okoliczności ocalało wiele zabawnych fotografii Kochanowskiego z tych czasów.

w pamiętniku obecny na fotografii pianista Roman Jasiński.

Tamtego wieczoru spotkał Schulza po raz pierwszy. Znajomość z autorem *Sklepowów cynamonowych*, które cenił bardzo wysoko, przyniosła pewne rozczarowanie. Schulz „okazał się człowiekiem równie delikatnym i dyskretnym, co nieefekownym. Przecie Witkacy potrafił i jego rozczmychać”<sup>760</sup>.

Chyba rzeczywiście potrafił, skoro Schulz wtórował swoim kompanom w wygłupach, mimo że Kochanowskiego i Jasińskiego pierwszy raz widział na oczy. Dowodem wspomniana fotografia „czwórki wariatów”<sup>761</sup>, na której Schulz w błazeńskim geście naciska palcami przymknięte powieki, szczerząc się przy tym w nieokreślonym grymasie.

Ale Schulz miał skłonność do błaznowania, pewnego rodzaju pociąg do żartu i zabawy. Blisko mu było w tym może do skamandrytów, z ich zamiłowaniem do prowokacji i płatania figli, które obrosło dziś niejedną anegdotą<sup>762</sup>. Jednak Schulza zupełnie nie kusił błazeństwa w ich polityczno-społecznym wymiarze. Nie przywiązywał też specjalnej wagi do publiki. Popisy aktorskie w jego wykonaniu były zarezerwowane dla wąskiej grupy odbiorców.

---

Jestem na nich z Witkacym, często utrwalony w dość zwariowanych, a nawet nieprzyzwoitych pozach. Trudno sobie wyobrazić, cośmy się podczas takich seansów fotograficznych nabłaznowali”.

<sup>760</sup> Ibidem, s. 535.

<sup>761</sup> Ibidem.

<sup>762</sup> „Skamandryci zaś poczucie humoru uważali za konieczną cechę człowieka inteligentnego, a osobników ponurych i niezdolnych do śmiechu traktowali jako wręcz niebezpiecznych” (Alina Kowalczykowska, *Zabawy skamandrytów*, [w:] *Zabawy skamandrytów* (antologia), wybór, wstęp i oprac. Alina Kowalczykowska, Warszawa 1992, s. 9).



**Od lewej: Jan Kochanowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Roman Jasiński, Bruno Schulz,**  
Warszawa [między grudniem 1934 a styczniem 1935], własność prywatna

„Wspólna znajoma – zanotował Jachimowicz – która w Schulzu czczyła wielkiego człowieka, zdradziła mi na przykład, jak Schulz potrafi się rozbawić w swoim kółku. Nie wiem, po kieliszku czy po lampce, kojarząc z portretem swoim wiszącym na ścianie (malował Witkacy) a przedstawiającym go jako maharadżę w jedwabnym turbanie – Schulz włożył na głowę zieloną umbrę i pyszną miną powalił całe towarzystwo”<sup>763</sup>.

Zasada panmaskarady obowiązująca na kartach *Sklepów cynamonowych* określała najwyraźniej również sposób bycia Schulza. Józefina Szelińska zapamiętała, że:

Często, codziennie prawie przed spaniem lub gdy chciał się wprawić w „trans”, czytywał Manna. Zachwycał się np. postacią Mynheer Peeperkorna z *Czarodziejskiej góry*, jego osobowością górującą, którą dominował nad otoczeniem, bez pokrycia zresztą, jego pozornie głębokimi wypowiedziami, których z zasady nie kończył. [...] Bruno nieraz odczytywał mi lub streszczał ten passus z Mynheer Peeperkornem, sam marszcząc czoło, podnosił palec w górę, cytował z pamięci, ciesząc się tą dobrą grą aktorską<sup>764</sup>.

Te wygłupy, choć oczywiście nie tak spektakularne jak ekscentryczne popisy „wariata z Krupówek”<sup>765</sup> mówią przecież coś o Schulzu jako człowieku. On także „organizował wokół siebie teatr”<sup>766</sup>, z tym że w jego wydaniu był to teatr kameralny, czasem nawet intymny. Przypadkową świadkinią jednej z takich scen miała być znajoma Stefanii Dretler-Flin. Schulz wynajmował u jej rodziców pokój podczas pobytu w Krakowie: „Wpadła raz do pokoju, gdy stał przed lustrem. Struchlała. Zobaczyła w lustrze twarz, zniekształconą jakimś potwornym grymasem. Uciekła. Potem mówiła o nim: małpa”<sup>767</sup>.

---

<sup>763</sup> Marian Jachimowicz, *Borysław – zagłębienie poetyckie...*, s. 61. Jachimowicz przypomina sobie, że kiedyś prawie strącił tę lampę, na co Schulz miał zareagować bardzo emocjonalnie: „Zagadany z Schulzem krążyłem dość nieprzytomnie po jego gabinecie. W pewnej chwili droga wypadła między biurkiem a oknem. Nie zauważyłem przewodu łączącego lampkę z kontaktem. Lampa pojechała na sam brzeg biurka. Jednocześnie z okrzykiem Schulza: «Lampa!», zatrzymałem się czując opór drutu. Zażenowany powiedziałem: «Byłbym stłukł...».

«Ach, to byłoby straszne...»” (61-62).

<sup>764</sup> List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 września 1967 roku..., s. 51-52.

<sup>765</sup> Janusz Degler, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918-1939)*, Warszawa 2009, s. 12.

<sup>766</sup> Tadeusz Birula-Białynicki, *Fragmenty wspomnień o St. Ign. Witkiewiczu*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca...*, s. 303.

<sup>767</sup> Stefania Dretler-Flin, za: Jan Kurczab, *Cień „Xiegi bałwochwalczej”*, „Życie Literackie” 1956, nr 44, s. 5, <https://schulzforum.pl/en/zalacznik/jan-kurczab-cien-xiegi-balwochwalczej-1956>, dostęp: 4 listopada 2024.

Czemu służyły te mniej lub bardziej komiczne teatralizacje? Czy w ogóle miały jakiś cel? Witkacy prowokował, szukał sensacji, zgrywał dziwaka z ostentacją. Często aranżował sceny między ludźmi, z którymi obchodził się niby apodyktyczny reżyser. Roman Jasiński przypomniał pewną „koszmarną noc u jakichś bardzo godnych państwa (na Wilczej)”, gdzie „Witkacy niezmordowanie się uwijał pośród zebranych, brał na bok to gospodarzy, to bardziej spłoszonych gości, coś tłumaczył, perswadował i montował ten dziwaczny wieczór, jak gdyby żywcem wyjęty z któregoś opowiadania Bruno Schulza (sic!)”<sup>768</sup>.

Schulzologa mogą zainteresować w tym cytacie dwie sprawy: miejsce akcji, ulica Wilcza, znana z quasi-ataku Gombrowicza na Schulza na łamach „Studia” i, rzecz jasna, nazwisko samego Schulza, z którego twórczością Jasiński skojarzył opisywaną sytuację.

Błazenada, jak się rzekło, warunkowała rzeczywistość przedstawioną w opowiadaniach Schulza, ale również była elementem jego artystycznej autokreacji. I chyba też w pewien sposób po prostu określała jego charakter.

Raz pozwolił sobie odpisać Witkacemu na list, przechwytyjąc jego błazeński styl, za co później, zaniepokojony milczeniem adresata, postanowił go przeprosić:

Obawiam się, czy nie zraziłem Pana pewnym tonem *f a n t a s t y c z n e j b u f f o n a d y*, w który wpadłem w ostatnim liście, sprowokowany podobnym zabarwieniem Pańskich listów. Ale może Pan ton ten uważa za swój przywilej, którego Pan innym nie przyznaje. Byłbym niepokieszony, gdyby Pan był urażony z tego powodu.

Moja fantazja, forma, czy mina pisarska ma skłonność podobnie, jak i Pańska do aberracji w kierunku *p e r s y f l a ż u*, *b u f o n a d y*, *a u t o i r o n i i*. Gdzież mogłem liczyć na zrozumienie, jeśli nie właśnie u Pana. Nie, chyba się Pan o to nie pogniewał! (List z 12 kwietnia 1934 roku, KL 104, podkr. – BT).

Obawa Schulza nie była wcale bezzasadna, autor *Pożegnania jesieni* potrafił przecież obrażać się śmiertelnie na swoich przyjaciół, o czym zwykł informować oficjalnie wystosowanym pismem, zrywającym wszelkie kontakty<sup>769</sup>. O ile wiadomo, Schulz takiego pisma nigdy nie otrzymał<sup>770</sup>. Witkacy chyba rzeczywiście nie pogniewał się wtedy (a już

---

<sup>768</sup> Roman Jasiński, *Witkacy*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca...*, s. 311.

<sup>769</sup> (*Witkacy na całe życie... – z Januszem Deglerem rozmawia Paweł Majcherczyk*, „Tekstualia”, 2020, nr 1 (60), [https://tekstualia.pl/files/b14d43a5/rozmowa\\_majcherczyka\\_p.\\_z\\_deglerem\\_j.\\_-\\_witkacy\\_na\\_cale\\_zycie...pdf](https://tekstualia.pl/files/b14d43a5/rozmowa_majcherczyka_p._z_deglerem_j._-_witkacy_na_cale_zycie...pdf), dostęp: 4 listopada 2024). Do listu „sekretarz Witkasiewicz” załączał słynny wiersz *Do przyjaciół gówniarzy* (zob. Roman Jasiński, op. cit., s. 312).

<sup>770</sup> Za to otrzymał taki list Witold Gombrowicz – zob. Piotr Sitkiewicz, *Schulz i krytycy...*, s. 206-207.

na pewno nie skreślił Schulza dożywotnio z listy przyjaciół), o czym świadczą późniejsze dzieje ich znajomości<sup>771</sup>.

Tymczasem dziś możemy tylko wyobrażać sobie treść listu Schulza pisanego „tonem fantastycznej buffonady”. Znamienne, że nie miał zwyczaju pisać listów w ten sposób. Sam przyznaje, że „wpadł” w ten ton, sprowokowany stylem Witkacego<sup>772</sup>.

Innym razem, już publicznie, miał Schulza sprowokować Gombrowicz, inicjując na łamach czasopisma „Studio” tzw. spór o doktorową z Wilczej<sup>773</sup>. Pretekstem była propozycja współpracy z pismem. Słynna potyczka słowna wywołała w prasie niemały ferment<sup>774</sup>, choć ani Schulz, ani Gombrowicz nie brali jej zupełnie na serio. Z właściwą sobie swadą Gombrowicz przeformułował prośbę redaktora „Studia”, Bogusława Kuczyńskiego, proponując Schulzowi publiczną wymianę listów, co w końcu było i nadal bywa powszechną praktyką czasopiśmienniczą<sup>775</sup>. Gombrowicz rozpoczął korespondencję *Listem otwartym do Brunona Schulza*:

Bogusław chce, abyśmy pisywali mu w „Studio” – czy nie lepiej jednak sobie pisać w „Studio”? – a najlepiej chyba do siebie pisywać? – tak, do siebie wzajem pisać najprzyjemniej o ileż rozkoszniej wystrzelić, celując w konkretną osobę, niż strzelać w przestrzeń okólnikiem adresowanym do wszystkich, zatem do nikogo. Długi czas myślałem, jaką by tu myślą wystrzelić w Ciebie, dobry Bruno, lecz na żadną nie mogłem wpaść, aż dopiero wczoraj wpadłem na myśl żony pewnego doktora, spotkanej przypadkowo w

---

<sup>771</sup> Spotykali się, wymieniali listy. Witkacy portretował Schulza kilka razy, raz nawet zadedykował mu żartobliwy wiersz *Do Schulza* (zob. Stefan Okołowicz, *Śliwka i tacet*, „Schulz/Forum”, 2016, nr 8):

„Leży naga dziwka, przy niej klęczy facet –

Innych rymów nie ma jak śliwka i tacet.

Dlatego się kończy ta piękna piosenka

I jej wymyślenia beznadziejna męka”.

<sup>772</sup> Podporządkowywał się nieraz zresztą do stylu adresatów swoich listów – np. w korespondencji z Waśniewskim („Panie kolego”).

<sup>773</sup> Zob. Aleksander Fiut, *Pojedynek o doktorową z Wilczej*, [w:] *Czytanie Schulza*; Mirosław Wójcik: SK 220-221, Piotr Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy...*, Tymoteusz Skiba, *Witold Gombrowicz i Bruno Schulz. Biografie równoległe*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16.

<sup>774</sup> Jan Emil Skiński, *Łańcuch szczęścia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 42, SWW 261; Andrzej Pleśniewicz, *Spór o doktorową. Rozwiczrzone problematy dyskusji literackiej*, „Kurier Poranny” 1936, nr 329, SWW 267-270; Włodzimierz Pietrzak, *Święte szukanie*, „Studio” 1936, nr 9, SWW 281-283; zob. też: Witold Gombrowicz, *Łańcuch nietaktów*, 263-266; Bruno Schulz, *Zamiast odpowiedzi* (SK 77).

<sup>775</sup> Tymoteusz Skiba słusznie zwrócił uwagę na to, że: „Powszechnie uważa się, że to Bogusław Kuczyński był pomysłodawcą i inicjatorem takiej otwartej korespondencji na łamach czasopisma, jednak bardziej prawdopodobne wydaje się, że wymyślił to Gombrowicz” (op. cit., s. 54).

osiemnastce. – „Bruno Schulz – powiedziała – to albo chory zboczeniec, albo pozer; lecz najpewniej pozer. On tylko udaje tak”. – Powiedziała – i wysiadła – bo akurat tramwaj przystanął przy Wilczej.

Strzelałam więc w Ciebie myślą tej kobiety<sup>776</sup>.

Zaatakowany „myślą doktorowej z Wilczej” Schulz wystosował równie błyskotliwą replikę, wykorzystując metaforę corridy, wedle której Gombrowicz miał być toreadorem, doktorowa „kukłą wypchaną szmatami”, a on sam – rozjuszonym bykiem („Chciałbyś mnie zwabić, drogi Witoldzie, na arenę obstawioną ze wszech stron ciekawością tłumu” [SK 66]).

Schulz nie zamierzał dać się wciągnąć w grę Gombrowicza. Przekonywał za to swojego korespondenta, by „odwołali tę ciekawą tauromachię i porzuciwszy kukłę na piasku [...], ruszyli ramię przy ramieniu – byk i jego toreador – ku wyjściu, na wolność, swobodnym spacerowym krokiem – pograżeni w intymnej rozmowie” [67].

Późniejsze dzieje tego sporu, do którego dołączyli publicyści, w rolach oskarżycieli (Jan E. Skiwski) lub obrońców (Andrzej Pleśniewicz, Włodzimierz Pietrzak), zadziwiły samego Schulza. W liście do Pleśniewicza pisał: „Mam wrażenie, że ta moja impreza z Witoldem nabiera dopiero *ex post* sensu w naświetleniu tych epifonemów, które ciągną się jej śladem. Sama w sobie była naprawdę błaha i zabawkowa” (KL 121).

Gombrowicz był podobnego zdania. Swój „otwarty, świadomie nietaktowny” list pisany pod adresem Schulza, określał mianem eksperymentu. Przecież i on słynął z zamiłowania do błazenady, mistyfikacji, teatralizacji. W *Dzienniku* notował: „być człowiekiem to znaczy być aktorem”<sup>777</sup>. I rzeczywiście z powodzeniem realizował ten model we własnym życiu. „A grał świetnie, gra stała się jego drugą naturą, weszła mu w krew”<sup>778</sup>.

„Inscenizuje się zawsze wobec tego drugiego, inscenizuje się wobec zagranicy – wyjaśniał Jarzębski w wykładzie o Gombrowiczu i teatralności – ale inscenizuje się również wobec siebie. Jest taka scena nad morzem, słynna scena z *Dziennika*, kiedy Gombrowicz dowiadyuje się o tym, jak został zaakceptowany na forum literackim w Polsce i idzie, i wymachuje rękami”<sup>779</sup>. Innym razem wygłupia się razem z Jorgiem di Paolą

---

<sup>776</sup> SWW 255.

<sup>777</sup> Witold Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, Kraków 1986, s. 9.

<sup>778</sup> Jerzy Andrzejewski, [w:] Joanna Siedlecka, *Jaśnie panicz*, Kraków 1987, s. 211.

<sup>779</sup> Znamienne jednak, że później tę sytuację opisał (teatralność rozgrywa się na dwóch poziomach), o czym przypomina Jerzy Jarzębski w swoim wykładzie (*Teatralność w literaturze Witolda Gombrowicza*, <https://nina-tekta.pl/audio,153683/teatralnosc-w-literaturze-witolda-gombrowicza-odcinki,28828>, część pierwsza, 00:14:00:35, dostęp: 5 listopada 2024).



w Buenos Aires, odgrywając przed spotkaniami w autobusie dziewczynami elokwentnych muzyków orkiestrowych<sup>780</sup>. W tym geście udawania kogoś, kim się nie jest, odsłania się, słusznie zauważa Millati w eseju o aktorze Gombrowiczu, swego rodzaju dziecięca radość z udziału w spontanicznej zabawie<sup>781</sup>.

## **Ja, błazen**

Błazenada w ogóle kojarzy się z dzieciństwem. Nieraz mówi się o mitologizacji teatru we wczesnych latach życia<sup>782</sup>. Zabawa w teatr bywa zresztą doświadczeniem formującym pisarzy i artystów. Lub częścią ich legendy. Goethe „otrzymał w dzieciństwie od babki teatr lalek, którym namiętnie się bawił, a fascynacji tej badacze jego twórczości przypisują wczesną inspirację i przygotowanie do dorosłej kariery dramaturga<sup>783</sup>. Hans Bellmer tuż przed rozpoczęciem prac nad lalką miał odebrać przesłaną przez matkę dużą skrzynię z przedmiotami z dzieciństwa, w tym „wszystkie jego przebrania<sup>784</sup>.

Fascynację kostiumem teatralnym i związaną z tym pokusę odgrywania Innego, podzielali również bohaterowie literatury. Jedną z ulubionych rozrywek Feliksa Krulla było przymierzanie kostiumów z kolekcji jego ojca chrzestnego („Ma chłopak kostiumowy łeb<sup>785</sup>, mawiał wuj). W *Maltem* Rilkego przebieranki, którymi tytułowymi bohater lubił umilać sobie chwile, kończą się któregoś razu dramatycznie. *Casus* Maltego mówi jasno: przebieranki nie są niewinną rozrywką. I trzeba zachować ostrożność w tego typu praktykach. Jego historia jest o tyle egzemplaryczna, że pokazuje, jaka siła kieruje bohaterem, który nie przerywa zabawy, mimo niepokojących sygnałów:

Zaledwie włożyłem jeden z tych ubiorów, musiałem przyznać, że wziął mnie w swoją moc; że dyktował mi ruchy, wyraz twarzy, pomysły nawet. Moja ręka, na którą koronki spadały bezustannie, wcale nie była zwykłą moją ręką. Ruszała się jak aktor<sup>786</sup>.

---

<sup>780</sup> Piotr Millati, *Aktor Gombrowicz*, s. 33-34.

<sup>781</sup> Ibidem, s. 34-35.

<sup>782</sup> Na przykład Tymon Terlecki pisał we *Wczesnych urzeczeniach*: „Nie potrafię umieścić dokładnie w bezsłonecznym pejzażu dzieciństwa – takie bywają flandryjskie gobeliny, pokazujące świat zanurzony w wodzie albo przewiany mgłą – początku innej miłości: do teatru” (*Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984, s. 7).

<sup>783</sup> Victoria Nelson, *Traktaty o lalkach*, [w:] eadem, op. cit., s. 53.

<sup>784</sup> Alain Jouffroy, *Hans Bellmer...*, s. 102.

<sup>785</sup> Thomas Mann, *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla*, przeł. Andrzej Rybicki, Warszawa 1976, s. 24.

<sup>786</sup> Rainer Maria Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, tłum. Witold Hulewicz, słowo wstęp. Mieczysław Jastrun, Warszawa 1979, s. 103-104.

Malte nie może się opamiętać, z pasją prawdziwego dandysa, jakby w gorączce, ledwie przytomny, ze smakiem kończy kompletować strój (maska, chusty, olbrzymi żółty płaszcz, wielka laska), aż do tragicznego finału:

Rozgrzany i gniewny rzuciłem się do zwierciadła [...]. Ale zwierciadło tylko na to czekało. Chwila odwetu dla niego nadeszła. Podczas kiedy ja w zastraszająco rosnącym niepokoju usiłowałem w jaki bądź sposób wyzwolić się z mojego zakapturzenia, ono mnie zniewoliło, nie wiem jak, do podniesienia oczu i podyktowało mi obraz<sup>787</sup>.

Podobne doświadczenia, o czym przypomniała Maria Janion podczas jednej z seminaryjnych rozmów poświęconych maskom, stały się udziałem zurychskich dadaistów, którzy mieli zrozumieć siłę masek za sprawą eksperymentu Marcela Janco. Jak relacjonował Hugo Ball, gdy uczestnicy spotkania nałożyli maski, „stało się coś dziwnego. Maski stwarzały konieczność dopełnienia ich kostiumem, lecz dyktowały także ściśle określoną, patetyczną gestykulację, graniczącą wręcz z obłędem. Mimo że pięć minut wcześniej nikt jeszcze niczego nie przeczuwał, już po chwili odpowiednio udrapowani i obwieszani przedziwnymi przedmiotami wykonywaliśmy najniezwyklesze figury, prześcigając się nawzajem w pomysłach. Siła motoryczna tych masek podziałała na nas nieodparcie. [...] Maski te nakazywały po prostu puścić się w przejmująco absurdalny taniec”<sup>788</sup>.

Udawanie Innego może prowadzić do zatracenia „ja”. Lub do konstatacji natury egzystencjalnej: kim jestem, skoro mogę być każdym? Dalej poszedł za tą myślą Gombrowicz, który w odgrywaniu ról („podawaniu się”) widział jedyny sposób egzystencji. Człowiek tworzy się w starciach z innymi i z samym sobą<sup>789</sup>. Nigdy nie jest autentyczny. Zewnątrz jest zresztą nawet ważniejsze od wnętrza. Dlatego – powie Gombrowicz – skazani jesteśmy na próbowanie się w różnych rolach, strojach, minach, pozach, gębach. Maskarada jest jedyną strategią. Jest istotą naszej egzystencji.

Przy czym wybór maski nie może być przypadkowy. W tym sensie maska nie tyle o s ł a n i a „zakapturzonego”, ale raczej o d s ł a n i a . Nawet jeśli pod nią kryją się kolejne przebrania, za którymi nie ma nic.

---

<sup>787</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>788</sup> Maria Janion, *Wrastanie*, [w:] *Maski...*, s. 190.

<sup>789</sup> Jerzy Jarzębski, *Gra w Gombrowicza...*, s. 8.

## Maski

Schulz miał kilka ulubionych masek. Na przykład maskę pierrota, którą francuska pantomima rozślawiła w emblemacie melancholijnego, nieszczęśliwego kochanka<sup>790</sup>. „Ach! byłby im wystarczył pierrot wypchany trocinami, jedno-dwa słowa, na które od dawna czekały, by móc wpaść z swą rolą z dawna przygotowaną” (SC 52), powie o panienkach do szycia narrator *Manekinów*. Pierrot zostaje tu sprowadzony do pałuby, biernej, odrętwiałej kukły. W podobnej roli pojawia się na jednym z wykonanych przez Schulza portretów. Trudno przeoczyć jego charakterystyczny luźny kostium z dużymi guzikami i kryzą wokół szyi. Rysunek, o którym mowa, przedstawia Stanisława Weingartena, który siedzi przy stoliku i ogląda jakieś ryciny (być może to, co dzieje się w drugim planie pokrywa się z tym, co znajduje się na kartce, którą właśnie ma przed sobą). Jego postać określa granice dalszego planu, gdzie – w przestrzeni obrazu, którą wyznacza zdobiona rama – rozgrywa się alegoryczno-secesyjna scena o mitologicznym rodowodzie. Trzy nagie kobiety siedzą w otwartej altanie ogrodowej, inna postać kobieca leży na ziemi, karmiąc piersią małe dziecko. W jej ciało wtula się wylegujący się obok tygrys. Za nimi widać kontury drugiego dziecka. Ugięty w niskim pokłonie mężczyzna zamierza złożyć pocałunek na stopie leżącej kobiety. Tuż za nim (zza niego) wychyla się kolejna męska postać, ledwie zarysowana, również schylona w pokłonie. Ma się wrażenie, że to ten sam mężczyzna, pokazany w pozie, w jakiej był kilka chwil wcześniej. Razem z postacią Weingartena tworzą ciekawą kompozycyjnie grupę<sup>791</sup>.

Cała scena rozgrywa się w obecności pierrota, który także wpisuje się w ten układ męskich ciał. Wychyla się zza pleców Weingartena, gdzie leży na podpartych łokciach. W kruchym ciele pierrota, w delikatności jego twarzy widać pewne podobieństwo z Jeanem-Charlesem Deburau, synem słynnego francuskiego mima, Jeana-Gasparda Debuaru, szczególnie widoczne, gdy ma się przed oczami serię jego portretów fotograficznych w stroju pierrota, wykonanych przez Nadara. W tym wydaniu pierrot ma w sobie coś delikatnego, dziewczęco-chłopięcego, androginicznego. Jak gdyby był poza płcią.

U Schulza jeszcze bardziej może rzuca się to w oczy na planszach *Xięgi bałwochwalczej*. Smutny błazen towarzyszy erotycznym scenom z pozycji biernego obserwatora. Pojawia się zawsze *in assistenza*, jako przypadkowy przechodzień wśród orszaków świętujących. Tak jest w *Bachanaliach* czy *Święcie wiosny*. W innej wersji *Bachanaliów*,

<sup>790</sup> Por. Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Pierrot*, [w:] *Słownik schulzowski...*, s. 129.

<sup>791</sup> Por. Ariko Kato, *Obraz w obrazie i rama. Schulz wobec tradycji*, „Schulz/Forum” 2021, nr 17-18, s. 61.

wykonanej czarną kredką i tuszem, pierrot wciska się w kolumnę arkady unosząc swoją twarz w ekstatycznej, teatralnej pozie<sup>792</sup>. Jak u belgijskiego poety Alberta Girauda, „ku niebu zwraca bladą twarz”.

W cyklu Girauda o pierrocie księżycowym Hans H. Stuckenschmidt znalazł „wyraźne sadystyczno-masochistyczne zwroty, chorobliwe, perwersyjne nastroje”<sup>793</sup>. Tematyka, jak wiadomo, Schulzowi bliska. Ale pierrot Schulza nie jest perwertem. Jest melancholikiem.

Na jednej z okładek do *Xięgi bałwochwalczej*, nawiązującej do słynnego obrazu Diego Velázquezego *Wenus z lustrem*<sup>794</sup>, pierrot wchodzi w rolę pazia. Spłaca dług tradycji – pierrot wywodzi się przecież w prostej linii z komedii włoskiej, która w masce Pedrolina utrwaliła postać tzw. drugiego zanniego, prostodusznego, fajtłapowatego sługi. Podobnie jak velázquezowski amor, schulzowski pierrot trzyma w ręku zwierciadło, które podsuwa swojej pani. Zadziera twarz do góry, nie śmie na nią spojrzeć. W tym poddańczym geście można odnaleźć zapowiedź masochistycznych aktów, które odsłonią kolejne plansze.

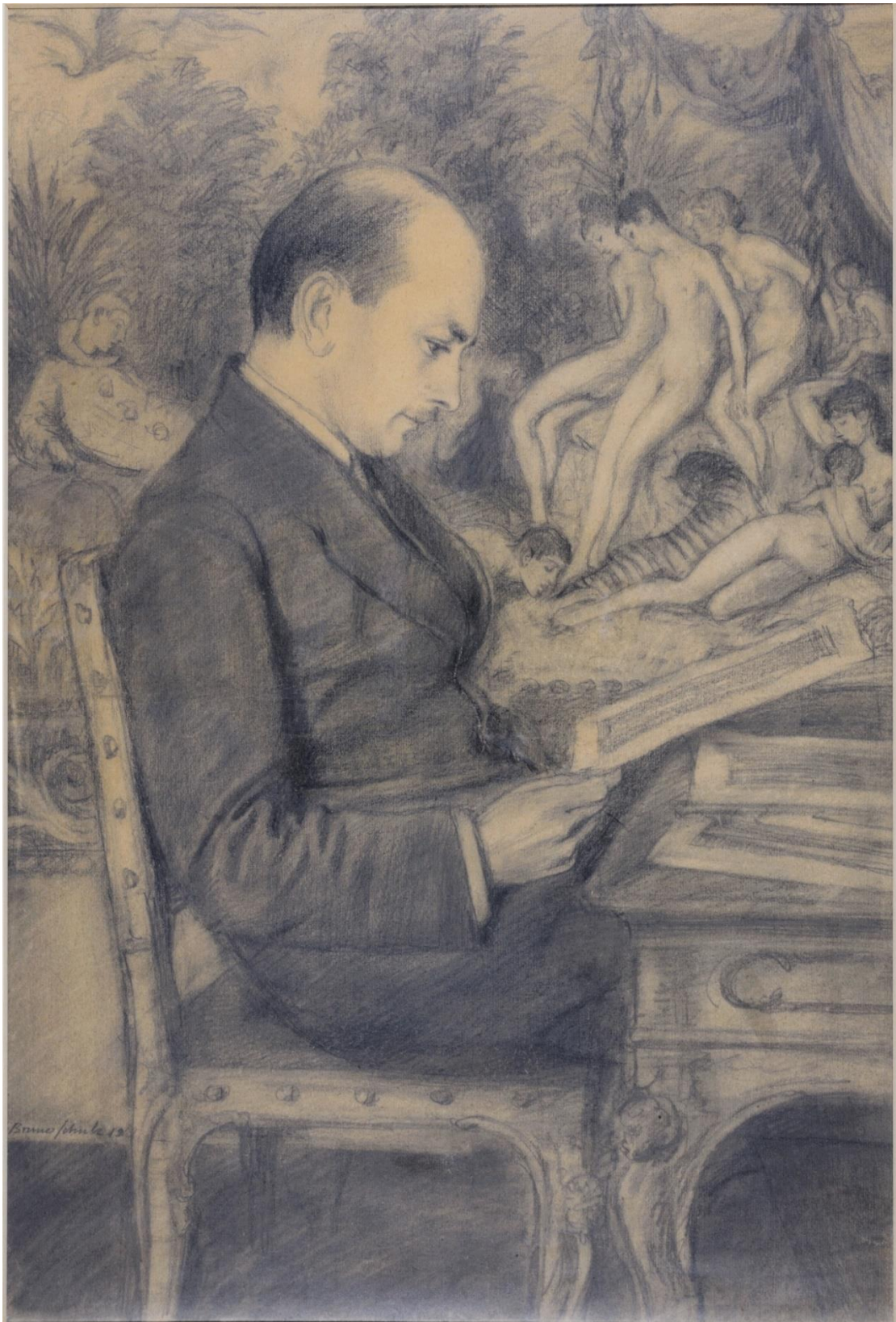
---

<sup>792</sup> Krystyna Kulig-Janarek zinterpretuje tę scenę jako projekcję senną Pierrota (*Schulzowska mitologia. Motywy, wątki, inspiracje w Xzędze Bałwochwalczej*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 42).

<sup>793</sup> Fragmenty książki Stuckenschmidta przedrukowano w programie teatralnym do spektaklu *Pierrot Lunaire* „Księżycowy Pierrot” (Krakowski Teatr Muzyczny, 1976), [https://encyklopediateatru.pl/repository/performance\\_file/2015\\_09/68147\\_ksiezycowy\\_pierrot\\_krakowski\\_teatr\\_muzyczny\\_krakow\\_1976.pdf](https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2015_09/68147_ksiezycowy_pierrot_krakowski_teatr_muzyczny_krakow_1976.pdf), dostęp: 5 listopada 2024. Cytuję za podanym wydaniem.

Wiersze Girauda stały się zresztą inspiracją dla słynnego cyklu melodramatów *Pierrot Lunaire*, skomponowanych w 1913 roku przez Arnolda Schönberga.

<sup>794</sup> Zob. też rysunki Schulza z serii „Kobieta i Amor z lustrem”.



**Portret Stanisława Weingartena, 1924, ołówek, czarna kredka, Muzeum Literatury w Warszawie**



**Jean Charles Deburau w stroju pierrota, 1855, fot. Nadar**



**Bachanalia** z cyklu *Xiega bałwochwalcza*, 1920-1922, cliché-verre, Muzeum Literatury w Warszawie



**Bachanalia**, czarna kredka, tusz, Muzeum Narodowe w Warszawie

Narzuca się pewne podobieństwo między pierrotem z okładki *Xięgi bałwochalw-  
czej* a samym Schulzem, co może być oczywiście tylko wrażeniem<sup>795</sup>. Ale na jednym  
z ekslibrisów pierrot także przypomina autora<sup>796</sup>. Innym razem Schulz rysuje swój auto-  
portret obok szkicu pierrota (Ficowski nada tej pracy tytuł *Autoportret ze szkicem arle-  
kina*, jednak detale kostiumu odsyłają raczej do postaci pierrota). Można więc chyba mó-  
wić o jakiejś formie identyfikacji Schulza z figurą smutnego błazna. „Chodzi tutaj o au-  
toportret w przebraniu – wyjaśniał Jean Starobinski, mnożąc przykłady błazeńskich ma-  
sek Flauberta, Jarry’ego, Rouaulta, Picassa, Joyce’a i innych – którego znaczenie nie  
ogranicza się do sarkastycznej czy żalosalnej karykatury”<sup>797</sup>. W masce błazna odbija się  
krytyczna diagnoza świata i samego artysty.

Tymczasem kostium pierrota rzeczywiście chyba do Schulza pasował, co pokazał  
również Witkacy, który na jednym z portretów przedstawił go właśnie w tym stroju. Por-  
tret miał wisieć w gabinecie Schulza, jak zapamiętał Górski:

Schulz był przedstawiony na nim w stroju pierrota[!], ze spiczastą, wysoką czapką na głowie i dużą kryzą  
wokół szyi. Z portretu patrzyły na mnie niezwykle oczy Schulza, a jego twarz – tak, to była najprawdziwsza  
twarz Schulza! Całość stanowiła wspaniałą syntezę osobowości Schulza<sup>798</sup>.

Ale nie tylko pierrot fascynował Schulza. Inną maską, do której wracał, była maska czło-  
wieka-psy. Jeszcze inną – maska człowieka-tygrysa. Być może był to rodzaj obsesji (czło-  
wiek-psy jako nienazwane i wywołujące trwogę). W *Sanatorium pod Klepsydrą* Józef  
spotyka na podwórzu psa („przechodzi mnie dreszcz awersji na ten widok” [OP 187]<sup>799</sup>),  
który, widziany z bliska, okazuje się człowiekiem:

Jak potężna jest sugestia strachu! Co za zaślepienie! Toż to był człowiek. Człowiek na łańcuchu, którego  
w upraszczającym, metaforycznym, ryczałtowym skrócie brałem niepojętym sposobem za psa. Proszę mnie  
źle nie zrozumieć. Był to pies – niezawodnie, ale w postaci ludzkiej. Jakość psia jest jakością wewnętrzną  
i może się manifestować równie dobrze w postaci ludzkiej, jak zwierzęcej [OP 287-288].

---

<sup>795</sup> Por. Małgorzata Kitowska-Łysiak, op. cit., s. 30.

<sup>796</sup> Tak twierdził Władysław Panas. Również Ficowski nie wykluczał, że mamy do czynienia z autoportre-  
tem. – Ficowski pisał: „Na proscenium stoi człowiek w stroju pierrota, być może autoportret” (op. cit.,  
s. 291).

<sup>797</sup> Jean Starobinski, op. cit., s. 99.

<sup>798</sup> Emil Górski, op. cit., s. 73.

<sup>799</sup> Na temat obecności tego motywu w opowiadaniach Schulza – zob. Piotr Millati, *Zwierzęta Schulza*,  
[w:] idem, op. cit., s. 196-200.





Okladka V do *Xięgi Balwochwalczej*, 1920-1922, tusz, własność prywatna



Autoportret ze szkicem pierrota, około 1937, ołówek, własność prywatna

W ilustracjach do opowiadania człowiek-pies pojawia się wielokrotnie, na różnych etapach postępującej metamorfozy (człowiek podobny do psa, człekopodobny pies, zezwierzęcony człowiek). Człowiek-pies powraca również na innych rysunkach Schulza, zwłaszcza przedstawiających grupowe sceny erotyczne. Pies jako symbol masochisty? „Jego mężczyźni nie zachowują się jak zwierzęta, lecz się w nie przekształcają. Masochizm kończy się metamorfozą”<sup>800</sup>, napisze Ewa Kuryluk o *Xiędze bałwochwalczej*. Tymczasem Stanisław Rosiek, który figurę psa rozpatruje w kontekście fizjonomiki, zauważa, że to nie metamorfoza organizuje Schulzowskie obrazy człowieka-psa: „Skrywana istota człowieka-psa może się w każdej chwili odsłonić”<sup>801</sup>. Bo przecież: „Jakość psia jest jakością wewnętrzną i może się manifestować równie dobrze w postaci ludzkiej, jak zwierzęcej” (OP 288).

Krótką wymianę zdań między Schulzem a Szelińską pozwala sądzić, że Schulz w istocie identyfikował się z psem<sup>802</sup>. Odnajdywał w sobie „jakość psią”:

A jakie zwierzę ja przypominam – zapytałam ciekawa.

Pani antylopę.

A pan?

Psa<sup>803</sup>.

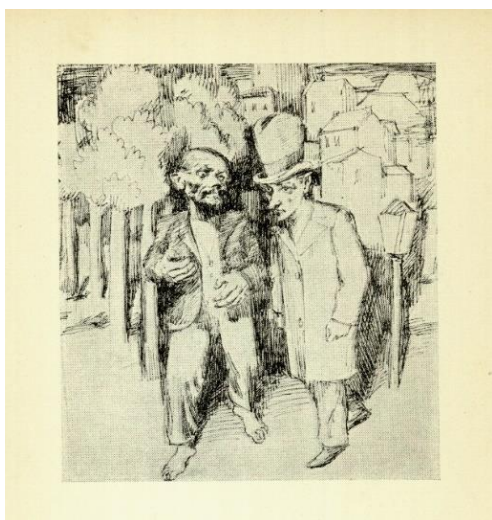
---

<sup>800</sup> Ewa Kuryluk, *Gąsienicowy powóz, czyli podróż Brunona Schulza w przyszłość przeszłości*, [w:] *Bruno Schulz in memoriam...*, s. 223.

<sup>801</sup> Stanisław Rosiek, *Schulz fizjonomista*, [w:] idem, *[nienapisane]*, s. 114.

<sup>802</sup> Por. Małgorzata Kitowska-Łysiak, op. cit.

<sup>803</sup> List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 września 1967, s. 56.



**Józef i człowiek-pies I**, około 1936, tusz, Muzeum Literatury w Warszawie

**Józef i człowiek-pies IV**, około 1936, tusz, druk w *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd. 1937, według rysunku tuszem, oryginał zaginiony

**Józef i człowiek-pies VII**, około 1936, druk w *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd. 1937, według rysunku tuszem, oryginał zaginiony

Pies, brzydki kobold, lemur, karzeł. Tak czuł się w towarzystwie narzeczonej? W swoich auto-reprezentacjach nakładał maski, za którymi kryła się jeszcze inna maska: masochisty. W *Xiędze bałwochwalczej*, w rysunkach erotycznych nadawał karłom i eunuchom własną twarz. Już Jerzy Ficowski zauważył: „Niemał cała twórczość plastyczna Schulza jest swoistym autoportretem”<sup>804</sup>. Stanisław Barańczak powie jeszcze mocniej: „Schulz wrysował swój autoportret w naszą pamięć zupełnie dosłownie”<sup>805</sup>. Tym bardziej upraszczające i tendencyjne wydają się dziś słowa, które Mieczysław Wallis poświęcił Schulzowi w swojej książce o autoportretach: „Bruno Schulz, autor przedziwnych *Sklepów cynamonowych*, nadawał w ilustracjach do swych utworów własne oblicze swemu bohaterowi – drobnemu i wątłemu mężczyźnie, dręczonemu przez jego władczynię – olbrzymkę”<sup>806</sup>.

Schulz autoportretował się obsesyjnie. Robił miny, przyjmował pozy, ujmował się od góry, od boku, *en face* i *de profil*. Multiplikował swoją twarz. Teatralizował siebie, inscenizował swoje ja<sup>807</sup>. Poza warsztatowymi ćwiczeniami ręki, poza chęcią zostawienia po sobie śladu (coś w rodzaju artystycznego *memento mei*), można widzieć w tych praktykach próby zrozumienia siebie<sup>808</sup>, które bywają wyrazem zagubienia. Podobne wątpliwości można wyczytać – jak Anna R. Burzyńska – z wierszy Grochowiaka czy Białoszewskiego<sup>809</sup>.

„Czasem widzę się w lustrze – powie bohater opowiadania *Samotność (O sobie)* Schulza – Rzecz dziwna, śmieszna i bolesna! Wstyd wyznać” [OP 326]. Studiując własne odbicie z przestachem uświadamia sobie, że „ten w lustrze” to już nie on, to ktoś inny, ktoś, kto go nawet nie poznaje. W tej smutnej konstatacji odsłania się jakaś egzystencjalna prawda o nieprzeniknionej i zmiennej naturze ludzkiej:

---

<sup>804</sup> Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice...*, s. 493.

<sup>805</sup> Stanisław Barańczak, *Twarz Schulza*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992, s. 27.

<sup>806</sup> Mieczysław Wallis, *Autoportret*, Warszawa 1964, s. 59. Schulz pojawia się w książce Wallisa tylko raz, w cytowanym wyżej zdaniu, co dziś może dziwić, jednak trzeba pamiętać, że w latach sześćdziesiątych dzieło plastyczne Schulza wciąż jeszcze nie było w obiegu publicznym (planowana przez Jerzego Ficowskiego publikacja książkowa, zbierająca wszystkie zachowane rysunki i grafiki Schulza, miała ukazać się po wielu latach, dopiero w 2012 roku).

<sup>807</sup> Zob. Stanisław Rosiek, *Czy poeta powinien dać się portretować?*, [w:] idem, op. cit.

<sup>808</sup> Ibidem.

<sup>809</sup> Anna R. Burzyńska, *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2011, s. 12.

Gdy się poruszę, i on się porusza, ale na wprost w tył odwrócony, jakby o mnie nie wiedział, jakby zaszedł poza wiele luster i nie mógł już powrócić. Żal ściska serce, gdy go widzę tak obcego i obojętnego. Przecież to ty, chciałbym zawołać, byłeś moim wiernym odbiciem, towarzyszyłeś mi tyle lat, a teraz nie poznajesz mnie! Boże! Obcy i gdzieś w bok patrzący stoisz tam i zdajesz się nasłuchiwać gdzieś w głąb czekać na jakieś słowo, ale stamtąd, ze szklanej głębi, komuś innemu posłuszny, skądinąd czekający rozkazów.

Małgorzata Kitowska-Łysiak zauważyła, że ilość autoportretów Schulza „dowodzi nieustającego, intensywnego studiowania przezeń swojej twarzy”<sup>810</sup>. Rzeczywiście, obsesja autoportretowania odsłania pewne cechy narcystyczne.

A więc zawsze chodzi o autouwiedzenie i jego psychologiczne perypetie – powie Baudrillard – Otóż w micie Naryza lustro nie pojawia się po to, by Narcyz mógł w nim odnaleźć ucieleśnienie ideału, chodzi bowiem o to, że lustro nie posiada głębi, że jest jakby otchłanią powierzchni, która uwodzi i przyprawia o zawrót głowy tylko dlatego, że każdy gotów jest dać się pochłonąć.

W tym sensie uwodzenie w ogóle jest narcystyczne, a jego tajemnica tkwi właśnie w śmiertelności pochłaniania<sup>811</sup>.

I dalej:

„*«I'll be your mirror»* – «Zostanę twoim zwierciadłem» – nie znaczy «będę twoim odbiciem, lecz «będę twoim złudzeniem»”<sup>812</sup>.

*I'll be your mirror*, mówi Schulz do nas, gdy wpatrujemy się w jego autoportrety.

W „twarz, której nie da się zapomnieć”<sup>813</sup>.

---

<sup>810</sup> Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Twarz artysty – fizjonomia bez pointy*, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 11.

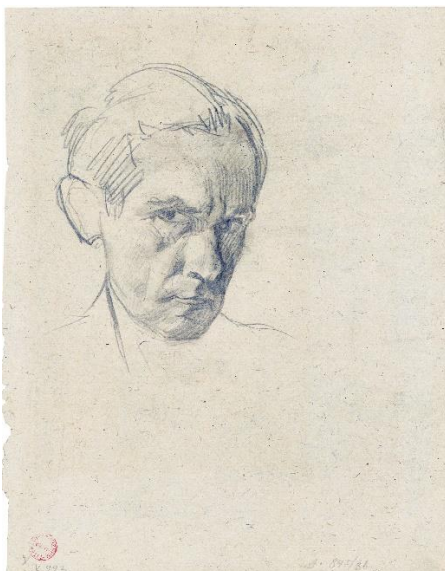
<sup>811</sup> Jean Baudrillard, op. cit, s. 68.

<sup>812</sup> Ibidem, s. 70.

<sup>813</sup> Stanisław Barańczak, op. cit., s. 27.



**Autoportret**, około 1935, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie



**Autoportret**, około 1933, Muzeum Literatury w Warszawie

**Autoportret i dwa szkice portretowe**, około 1933, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie



**Autoportret w pozycji siedzącej, około 1924, czarna kredka, tusz, Muzeum Narodowe w Warszawie**



**Autoportret i studium dłoni, około 1933, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie**



Autoportret z uniesioną twarzą, przed 1936, czarna kredka, Muzeum Literatury w Warszawie



## Twarz błazna. Odsłonięcie

„I czegoż to chce dowieść autor? – zapyta, być może, czytelnik. Że wszyscy jesteśmy aktorami? O tym wiedział już przecież Szekspir”<sup>814</sup>, przewrotnie pisał Jerzy Szacki we wstępie do polskiego wydania *Człowieka w teatrze życia codziennego*. A co z Schulzem? Chyba nikt nie ma wątpliwości – teatr był mu bliski. Lubił patrzeć na świat poprzez teatr. I rzeczywiście coś innego wówczas widział. Widział podrzędne widowisko zaimprovizowane na miejskim rynku przez trupę wędrownych cyrkowców. Jak złośliwy demiurg, kobold czy trickster projektował swoje światy, mrużąc pod nosem: „my dajemy pierwszeństwo tandecie” (SC 57). Szperał, „łaskotał, drapał ironicznym palcem” (56) doszukując się sensu, prawdy, *eidosu* w zabitej deskami budzie jarmarcznej, w tandetnych ciążkach panienek do szycia, wachlujących swe rozpalone dekolty w oczekiwaniu na wypchanego trocinami pierrota. I udowadniał – jak zauważy Adam Lipszyc – że „nośnikami prawdziwie mesjańskich idei” w istocie mogą być „papierowe ptaki, manekiny i barwne książki pełne pustych bredni, błazeńskie parodie mitycznej immanencji”<sup>815</sup>.

Widział nieruchome maski i wyuczone gesty: „Moja forma egzystencji zdana jest w wysokim stopniu na domyślność. [...] Będę niejednokrotnie do niej apelował, do bardzo subtelnych jej odcieni, o które można się upomnieć jedynie pewnym dyskretnym mruganiem, utrudnionym dla mnie specjalnie z powodu sztywności maski, odzwyczajonej od ruchów mimicznych” (*Emeryt*, OP 308-309). Ale też wyczuwał „coś fertycznego, żarliwego, zbyt jaskrawo gestykulującego – coś jednym słowem kolorowego, kolonialnego i łypiącego oczyma” (*Wiosna*, OP 183). Dyskretnie mruganie rzeczy, ruch, zmienność, performatywność – pierwotną teatralność świata.

Schulz teatralizował nie tylko rzeczywistość swoich opowiadań i rysunków, teatralizował też samego siebie. Śmiał się, wygłupiał, przebierał, robił miny, kokietował, uwodził. Błaznował. Jachimowicz przy pomocy zgrabnej retorycznie frazy pisał o nim we wspomnieniu:

---

<sup>814</sup> Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego...*, s. 6.

<sup>815</sup> Adam Lipszyc, *Bruno Schulz: Piękno dnia ostatniego*, [w:] idem, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 79.

Oswojony cytatem z *Sanatorium pod Klepsydrą* grał narzuconą mu przez los, a jednocześnie dobrowolną i lubianą rolę artysty. Zaczajony neurastenik tańczył przed światem taniec wyzbyty ciała, lecz naładowany pasją<sup>816</sup>.

Ale Jachimowicz po raz kolejny okazał się marnym psychologiem, którego rolę sam sobie narzucił, w odróżnieniu od tej nadanej mu przez los: ocaleńca, archiwisty „borysławskiego zagłębia poetyckiego”, sekretarza pamięci. Schulz-błazen nie był „zaczajonym neurastenikiem”, choć może w niektórych sytuacjach życiowych sprawiał takie wrażenie. Tymczasem w opowieściach wielu świadków co innego rzuca się w oczy. Schulz miał do siebie dystans i miał poczucie humoru. Sam nawet tak dookreślał siebie jako artystę. W liście do Witkacego z 12 kwietnia 1934 roku tłumaczył: „Moja fantazja, forma, czy mina pisarska ma skłonność podobnie, jak i Pańska, do aberracji, w kierunku persyflażu, buffonady, autoironii” (KL 104). Na tylnych stronach sceny, „po zrzuceniu kostiumów” zaśmiewał się „z patosu swych ról”, wspólnie z bohaterami swoich opowieści. Schulz – inscenizator, impresario, antreprenier tego podrzędnego teatru, tej zaimprovizowanej maskarady.

Ale panmaskarada to nie tylko żarty i wygłupy. Schulz przypomina o tym pod sam koniec autoanalizy *Sklepów cynamonowych*, którą zamyka osobistym wyznaniem:

W jakiś sposób „historie” te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególny. Dominantą tego losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw życia codziennego.

Samotność jest tym odczynnikiem, doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącania osadu figur i kolorów (KL 109).

W tych słowach Schulz odsłania swoją błazeńską twarz Don Kichota, jej „smętne, melancholijne oblicze”<sup>817</sup>.

---

<sup>816</sup> Marian Jachimowicz, *Wspomnienie Brunona Schulza...*, s. 251.

<sup>817</sup> Monika Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory...*, s. 221.

Ciekawe w tym kontekście wydają się słowa Jachimowicza, który swoje wspomnienie o Schulzu kończy zasłyszaną anegdotą: „Ostatnim obrazem, nad którym pracował, był podobno «Don Kichot»” (op. cit., s. 254).

## Bibliografia

### Wykaz skrótów

KL – Bruno Schulz, *Dzieła zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, uzupełnił Stanisław Danecki, Gdańsk 2016.

OP – Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998 (BN I 264).

SC – Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, tom 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i opracowanie: Jerzy Jarzębski, dodatek krytyczny Stanisław Rosiek, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2018.

SK – Bruno Schulz, *Dzieła zebrane*, tom 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska Włodzimierz Bolecki, komentarze i przypisy Mirosław Wójcik, opracowanie językowe: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2017.

SWŚ – *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

SWW – *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

## **Bibliografia podmiotowa**

Schulz Bruno, *Dzieła zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, uzupełnił Stanisław Danecki, Gdańsk 2016.

Schulz Bruno, *Dzieła zebrane*, tom 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska Włodzimierz Bolecki, komentarze i przypisy Mirosław Wójcik, opracowanie językowe: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2017.

Schulz Bruno, *Księga obrazów*, zebrał, oprac., koment. opatrł Jerzy Ficowski, Gdańsk 2023.

Schulz Bruno, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998 (BN I 264).

Schulz Bruno, *Sklepy cynamonowe*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, tom 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i opracowanie: Jerzy Jarzębski, dodatek krytyczny Stanisław Rosiek, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2018.

Weron Marceli [Bruno Schulz], *Undula*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

## Bibliografia przedmiotowa

*Agō, agere*, [w:] *Słownik łacińsko-polski*, pod red. Mariana Plezi, tom I: A-C, Warszawa 2007.

*Agón*, [w:] *Słownik grecko-polski*, pod red. Zofii Adamowiczówny, tom 1: A – Δ, Warszawa 1958.

Andrzejewski Jerzy, [w:] Joanna Siedlecka, *Jaśnie panicz*, Kraków 1987.

Artaud Antonin, *Listy o okrucieństwie, Manifest teatru niespełnionego, Teatr i okrucieństwo*, [w:] idem, *Teatr i jego sobowtór*, przekł. i wstęp Jan Błoński, noty: Jan Błoński i Konstanty Puzyna, Warszawa 1978.

Austin John L., *How to Do Things with Words*, Cambridge 1962.

Bachtin Michaił, *Wstęp*, [w:] idem, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna i Andrzej Goreniowie, oprac., wstęp, koment. i weryfikacja przekładu Stanisław Balbus, Kraków 1975.

Barańczak Stanisław, *Twarz Schulza*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992.

Barthes Roland, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posł. Marek Bieńczyk, wstęp Michał Paweł Markowski, Warszawa 1999.

Barthes Roland, *Imperium znaków*, przeł. Adam Dziadek, przekł. przejr., popr. i wstępem opatrz. Michał Paweł Markowski, Warszawa 1999.

Barthes Roland, *Od dzieła do tekstu*, tłum. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6.

Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska, Warszawa 1997.

Barthes Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis, Warszawa 1996.

Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.

Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa 2020.

Barthes Roland, *J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre*, [w:] idem, *Écrits sur le théâtre*, Paris 2002, s. 19, za: Magdalena Marciniak, *Sens i sensualność. Myśl teatralna Rolanda Barthesa, Jeana-Françoisa Lyotarda i Jacques'a Derridy*, Kraków 2014.

Barthes Roland, *A quoi sert un intellectuel?*, [w:] idem, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris 1987, za: Magdalena Marciniak, *Sens i sensualność. Myśl teatralna Rolanda Barthesa, Jeana-Françoisa Lyotarda i Jacques'a Derridy*, Kraków 2014.

Bataille George, *Materialism*, [w:] idem, *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, red. Allan Stoekl, przeł. Allan Stoekl, Carl R. Levitt, Donald M. Leslie Jr., Minneapolis 2006.

Baudelaire Charles, *Salon 1859 (Pejzaż)*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekł. Joanna Guze, Gdańsk 2000.

Baudelaire Charles, *Stary linoskok*, [w:] idem, *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1992.

Baudrillard Jean, *O uwodzeniu*, przeł. Janusz Margański, Warszawa 2005.

Baudrillard Jean, *Precesja symulaków*, przeł. Tadeusz Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedm. opatr. Ryszard Nycz, Kraków 1998.

Bayard Pierre, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, przeł. Magdalena Kowalska, Warszawa 2008.

Bein-Lieber Nusia, List do Edmunda Löwenthala (Lewandowskiego) z grudnia 1980 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Bejowicz Aleksandra, *Zerwane zaręczyny z panną J.*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. Jana Ciechowicza i Haliny Kasjaniuk, Gdynia 1993.

Bellmer Hans, *Lalka*, przeł. Jacek Stanisław Buras, [w:] Konstanty A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, przeł. Jerzy Lisowski, Gdańsk 2013.

Bellmer Hans, *Mała anatomia nieświadomości fizycznej albo anatomia obrazu*, przeł. Jan M. Kłoczowski, Lublin 1994.

Benjamin Walter, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, tłum. Bogdan Baran, Warszawa 2010.

Benjamin Walter, *Panorama*, [w:] idem, *Pasaże*, pod red. Rolf Tiedemanna, przeł. Ireneusz Kania, posł. opatr. Zygmunt Bauman, Kraków 2005.

Bergson Henri, *Rozdział pierwszy. O komizmie w ogólności. O komizmie form i ruchów. Siła ekspansywna komizmu*, [w:] idem, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. Stanisław Cichowicz, przedmowa Stefan Morawski, Kraków 1977.

Bezwiński Zbigniew, List do Jerzego Ficowskiego z 6 maja 1981 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Bill Stanley, *Wiosna Brunona Schulza: historia i mit*, przeł. Tomasz Bilczewski, „Ruch Literacki” 2020, z. 6.

Bińczycka Agnieszka, *Cyrk w Polsce na przełomie XIX i XX wieku i w okresie międzywojennym*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk, Lublin 2017.

Birula-Białynicki Tadeusz, *Fragmenty wspomnień o St. Ign. Witkiewiczu*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, pod red. Tadeusza Kotarbińskiego i Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego, Warszawa 1957.

Blech Roksanda, <https://schulzforum.pl/pl/autorzy/roksana-blech>, dostęp: 19 października 2024.

Błoński Jan, *Gra o tajemnicę istnienia*, [w:] idem, *Witkacy: Sztukmistrz, filozof, estetyk*, Kraków 2000.

Błoński Jan, *Świat jako księga i komentarz*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 8-10 czerwca 1992*, pod red. Jerzego Jarzębskiego, Kraków 1994.

Boas Franz, *Introduction to the Traditions of the Thompson River Indians of British Columbia*, [w:] James Teit, *Traditions of the Thompson River Indians of British Columbia*, Boston–New York 1898, za: Anna Struzik, *Trickster – definicje, stan badań. Rekonesans*, „Roczniki Humanistyczne” 2013, t. LXI, z. 4.

Bober Jerzy, *Wariacje na temat*, „Gazeta Południowa” 3–5 września 1976, nr 201.

Bocheński Tomasz, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005.

Bois Yve-Alain, Rosalind Krauss, *Bezformie: sposób użycia*, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, pod red. Tomasza Szerszenia, Gdańsk 2025 [książka w przygotowaniu].

Bolecki Włodzimierz, *Dwugłos o Schulzu*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, Gdańsk 2006.

Bolecki Włodzimierz, *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, [w:] idem, *Wenus z Drohobycza (o Brunonie Schulzu)*, Gdańsk 2017.

Bolecki Włodzimierz, *Witkacy-Schulz-Gombrowicz*, [w:] idem, *Wenus z Drohobycza (o Brunonie Schulzu)*, Gdańsk 2017.

Bologne Jean Claude, *Historia uwodzenia. Od antyku do dziś*, przeł. Katarzyna Marczevska, Warszawa 2012.

Borges Jorge Luis, [*Widzę się w masce...*], przeł. Adam Komorowski, [w:] *Maski*, tom 1, wybór, oprac. i red. Maria Janion i Stanisław Rosiek, Gdańsk 1986.

Borowiec Anna, *Norwida projekt dziejów cywilizacji świata*, [w:] eadem, *Album Orbis Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza*, Gdańsk 2016.

Boym Svetlana, *Ninotchka: A Novel*, New York 2003.

Boy-Żeleński Tadeusz, „Zbrodnia i kara”, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1934, nr 95.



Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2024.

Braun Kazimierz, *Teatralizacja życia. Praktyki i strategie*, Toruń 2020.

Braun Kazimierz, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie-idee-zdarzenia*, Wrocław 1984.

Breton André, *Manifest surrealizmu; Tajemnice sztuki magicznej surrealizmu. Surrealistyczne wypracowanie pisemne, czyli pierwszy i ostatni szkic*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybr. i przeł. Adam Ważyk, Warszawa 1976.

Broncel Zdzisław, *Literatura maligny. O „Skleпах cynamonowych” Brunona Schulza*, „ABC Literacko-Artystyczne” 1934, nr 6; przedruk w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

Brook Peter, *Teatr jest polem życia. Z Peterem Brookiem rozmawia Dobrochna Ratajczakowa*, przeł. Grzegorz Ziółkowski, [w:] *Peter Brook, Z Grotowskim. Teatr jest tylko formą*, pod red. Paula Allaina, Georges’a Banu i Grzegorza Ziółkowskiego, oprac. Grzegorz Ziółkowski, Wrocław 2015.

Brook Peter, *Teatr Martwy*, [w:] idem, *Pusta przestrzeń*, przeł. Witold Kalinowski, wstęp: Zygmunt Hübner, noty: Małgorzata Semil, Warszawa 1977.

Brun A., *Bruno Schulz – i co dalej?*, „Chwila” 1935, nr 5921 (14 września), przedruk w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

*Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. Jerzy Ficowski, Kraków-Wrocław 1984.

*Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

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

Brzozowski Stanisław, *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, reprint wydania drugiego z 1910, Kraków 1983.

Budzyński Wiesław, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001.

Bursztyka Przemysław, „Szczeliny w nieskończoność...”. *Brunona Schulza metafizyka śladu*, [w:] *Schulz. Między mitem a filozofią*, pod red. Joanny Michalik i Przemysława Bursztyki, Gdańsk 2014.

Burzyńska Anna R. *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2011.

Burzyńska Anna R., *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2012.

Burzyńska Anna, *Literatura jako sztuka uwodzenia. Przyczynek do tematu; Lekturografia. Derridowska filozofia czytania*, [w:] eadem, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.

Burzyńska Anna, *Mim versus mimesis*, [w:] eadem, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.

Burzyński Tadeusz, *Mój Grotowski; Wyjście z teatru*, [w:] idem, *Mój Grotowski*, wybór i oprac. Janusz Degler, Grzegorz Ziółkowski, posł. Janusz Degler, Wrocław 2006.

Caillois Roger, *Gry i ludzie*, przeł. Anna Tatarkiewicz i Maria Żurowska, Warszawa 1997.

Całbecki Marcin, *Schulz dadaistą? Parodystyczna krytyka kultury europejskiej w opowiadaniu Brunona Schulza „Dodo”*, „Schulz/Forum” 2012, nr 1.

Caneppele Paolo, *Bruno idzie do kina*, przeł. Joanna Wajs, „Midrasz” 2003, nr 3.

Caneppele Paolo, *Bruno Schulz w Wiedniu*, przeł. Krzysztof Sobczyński, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod redakcją Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak i Władysława Panasa, Lublin 2003.

Chajes Michał, Załącznik do listu do Jerzego Ficowskiego z 7 czerwca 1948 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Chajes Michał, List do Jerzego Ficowskiego z 18 czerwca 1948 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Chajes Michał, List do Jerzego Ficowskiego z 14 kwietnia 1965 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Chasin Maria, List do Jerzego Ficowskiego z 28 stycznia 1966 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Chasin Maria, List do Jerzego Ficowskiego z grudnia 1966 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Chciuk Andrzej, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Balaku*, Warszawa 1989.

Chciuk Andrzej, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księżstwie Balaku*, Warszawa 1989.

Chomycz Łesia, *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

Chrobak Józef, Michalik Justyna, *W Tarnowie i Krakowie. Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924-1939 wraz z uzupełnieniami do roku 1944*, Kraków 2009.

Chwin Stefan, „Grzeszne manipulacje”. *Historia sztuki a historia medycyny*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 8-10 czerwca 1992*, pod red. Jerzego Jarzębskiego, Kraków 1994.

Ciechowicz Jan, *Bruno Schulz w teatrze*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. Jana Ciechowicza i Haliny Kasjaniuk, Gdynia 1993.

Ciechowicz Jan, *Myślenie teatrem*, Gdańsk 2000.

Courtine Jean-Jacques, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, [w:] *Historia ciała*, pod red. idem, tom trzeci: *Różne spojrzenia, wiek XX*, przeł. Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2014.

Craig Edward Gordon, *Aktor i nadmarioneta*, [w:] idem, *O sztuce teatru*, przeł. Maria Skibniewska, wstęp i noty: Zygmunt Hübner, Warszawa 1985.

Culler Jonathan, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, Warszawa 1998, przeł. Mieczysław Bassaj, Warszawa 1998, za: Anna Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka, performatyka*, Kraków 2013.

Czabanowska-Wróbel Anna, *W poszukiwaniu Autentyku: Księga Alfikcji*, [w:] *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, pod red. Pawła Próchniaka, Kraków 2013.

Czaja Dariusz, *Mito-logika Schulza. Rekonesans*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019m nr 1-2.

Czarnik Jacek, *Zaginiony list Tadeusza Kantora*, <https://www.wbp.wroc.pl/wbp/pl/component/content/article?id=483>, dostęp: 10 czerwca 2024.

Czczot Katarzyna, *Praktyki psychiatrii*, Warszawa 2018.

Czermakowa Izabela, *Wspomnienie o Schulzu*, „Schulz/Forum” 2014, nr 4.

Dajnowski Maciej, *Szpargał, artefakt, fantazmat. Mapa w Ulicy Krokodyli*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11.

Dauksza Agnieszka, „*Nie ma materii martwej – martwota jest jedynie pozorem*”. *O ambiwalencjach Schulzowskiego materializmu*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2.

Debord Guy, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. oraz wstęp. i koment. opatrz. Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006.

Degler Janusz, *Teatr Formistyczny*, [w:] idem, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973.

Degler Janusz, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918-1939)*, Warszawa 2009.

Deleuze Gilles, *Prezentacja Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7.

Derrida Jacques, *Słowo podszeptęte*, [w:] idem, *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński, Warszawa 2004.

Derrida Jacques, *Pismo i telekomunikacja*, przeł. Joanna Skoczylas, przekł. przejrz. Stanisław Cichowicz, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 3 (21).

Detienne Marcel, Vernant Jean-Pierre, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, Sussex and New Jersey 1978, za: Monika Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Warszawa 2014.

*Digitalizované pobytové přihlášky pražského policejního ředitelství (konskripce) 1850-1914*: <http://digi.nacr.cz/prihlasky2/?session=bab956b16579b7165ed50bd60b05a02eac84fac683560d25656369dd6097e2c2&action=image&record=31>, dostęp: 20 grudnia 2021.

„Dodo” – nowela Brunona Schulza, „Biuletyn Radiofoniczny dla Użytku Prasy”, R. 6, 1935, nr 38 (22 września).

Domańska Ewa, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

Dretler-Flin Stefania, za: Kurczab Jan, *Cień „Xiegi bałwochwalczej”*, „Życie Literackie” 1956, nr 44, <https://schulzforum.pl/en/zalacznik/jan-kurczab-cien-xiegi-balwochwalczej-1956>, dostęp: 4 listopada 2024.

Drohocka Halina, List do Jerzego Ficowskiego z 31 maja 1948 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Dubowik Henryk, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*, Bydgoszcz-Poznań 1971.

Duda Artur, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Gdańsk 2006.

Dudzik Wojciech, *Metamorfozy maski karnawałowej*, [w:] *Ogród sztuk. Maska*, pod red. Małgorzaty Jarmułowicz, przy współpracy Katarzyny Kręglewskiej, Gdańsk 2017.

Dybel Paweł, *Masochizm Schulza i próg wstydu w słowie*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7.

Eidler Perla, List do Jerzego Ficowskiego z 9 października 1987 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Einsiedler David, List do Jerzego Ficowskiego z 16 listopada 1992 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja

listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

[Elgot], *Z teatru. Kazimiera Rychterówna*, „Świt” 15 września – 1 października 1923, nr 66–67.

Eliade Mircea, *Prolegomena do dualizmu religijnego: diady i polaryzacje*, [w:] idem, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, tłum. Agnieszka Grzybek, Warszawa 1997.

Falkowski Jerzy, „*Myślniki, westchnienia i wielokropki*”, czyli *sceniczne wariacje na temat Bruno Schulza*, „Teatr” 1967, nr 17.

Fauchereau Serge, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza. Wokół „Xięgi bałwochwalczej”*, przeł. Paulina Tarasewicz, Gdańsk 2018.

Ficowski Jerzy, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Gdańsk 2024.

Fik Ignacy, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15; przedruk w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

Filler Witold, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Warszawa 1963.

Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Kraków 2008.

Fischer-Lichte Erika, *Teatr i teatrologia*, przeł. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Wrocław 2012.

Fischer-Lichte Erika, *Performatywność. Wprowadzenie*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2018.

Fisher Mark, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. Andrzej Karalus, Tymon Adamczewski, Gdańsk 2023.

Fiut Aleksander, *Pojedynek o doktorową z Wilczej*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie*

*śmierci. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 8-10 czerwca 1992*, pod red. Jerzego Jarzębskiego, Kraków 1994.

Fizgał-Janikowska Magdalena, *Performanse plastyczne Władysława Hasióra*, Warszawa 2024.

Flaszen Juliusz, List do Jerzego Ficowskiego z 1 czerwca 1948 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Flaszen Ludwik, *Księga*, [w:] idem, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp Eugenio Barba, Wrocław 2014.

Flaszen Ludwik, *Teatr Laboratorium 13 Rzędów*, [w:] idem, *Teatr skazany na magię*, przedm., wyb. i oprac. Henryk Chłystowski, Kraków-Wrocław 1983.

Flaubert Gustave, *Fragment listu do Luizy Colet z 8 sierpnia 1846 roku*, [w:] idem, *Listy*, wybr. i przeł. Waław Rogowicz, Warszawa 1957.

Foucault Michael, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Druge” 2005, nr 6.

Foucault Michel, *Panoptyzm*, [w:] idem, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant, Warszawa 2009.

Fried Michael, *Art and Objecthood*, „Art Forum” 1967, nr 5.

Fuchs Elinor, *Postmodernism and the Scene of Theater*, [w:] eadem, *The Death Character. Perspectives on Theater After Modernism*, Indiana 1996, s. 155, za: Agnieszka Sosnowska, *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych*, Kraków 2019.

Fuchs Georg, *Die Revolution des Theaters*, München-Leipzig 1909, za: Kazimierz Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie-idee-zdarzenia*, Wrocław 1984.

Fuchs Georg, *Scena przyszłości*, przeł. Małgorzata Leyko, Gdańsk 2005.



*Führer durch's Panopticum von H. Präuscher's erben*, Wien 1939.

Georges Rosenberg, List do Jerzego Ficowskiego z 15 sierpnia 1965 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Giangrande Alicja, List do Jerzego Ficowskiego z 16 kwietnia 1985 roku, *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Glassman Elizabeth, Symmes Marilyn F., *Cliché-verre: Hand-drawn, Light-Printed. A Survey of the Medium from 1839 to the Present*, Detroit Institute 1980.

Głowacka Dorota, *Wzniosła tandeta i simulacrum: Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3.

Głowiński Michał, *Portret Marchołta*, [w:] idem, *Mity przebrane*, Kraków 1990.

Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstęp. poprz. Jerzy Szacki, przeł. Helena i Paweł Śpiewakowie, Warszawa 1981.

Gombrowicz Rita, *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963-1969*, przeł. Oskar Hedemann i in., Kraków 2002.

Gombrowicz Witold, *Dziennik 1957-1961*, red. nauk. Jan Błoński, Kraków 1986.

Gombrowicz Witold, *Dziennik 1961-1966*, red. nauk. Jan Błoński, Kraków 1986.

Gombrowicz Witold, *List do członków Klubu Dyskusyjnego w Los Angeles*, [w:] idem, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1988.

Gombrowicz Witold, List do Stanisławy i Janusza Gombrowiczów z 20 stycznia 1964 roku, [w:] idem, *Listy do rodziny*, oprac. Janusz Margański, Kraków 2004.

Gombrowicz Witold, *List otwarty do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7, przedruk w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

Gombrowicz Witold, *Łańcuch nietaktów*, przedruk w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

Gombrowicz Witold, *Testament*, Warszawa 1990.

Gondowicz Jan, *Interesy pana Jakuba*, [w:] idem, *Sukna i salamandry*, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2023.

Gondowicz Jan, *Trans-Autentyk. Nieczyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014.

Górski Emil, [w:] *Bruno Schulz. Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. Jerzy Ficowski, Kraków-Wrocław 1984.

Graczyk Ewa, *Rośnij, rośnij!*, „Schulz/forum” 2018, nr 12.

Grotowski Jerzy, *Aktor ogołocony*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, pod red. Agaty Adamieckiej-Sitek, Maria Biaginiego, Dariusza Kosińskiego i in., Warszawa 2012.

Grotowski Jerzy, *Czym dla mnie jest Teatr Laboratorium?*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, pod red. Agaty Adamieckiej-Sitek, Maria Biaginiego, Dariusza Kosińskiego i in., Warszawa 2012.

Grotowski Jerzy, *Farsa-Misterium (tezy)*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, pod red. Agaty Adamieckiej-Sitek, Maria Biaginiego, Dariusza Kosińskiego i in., Warszawa 2012.

Grotowski Jerzy, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, pod red. Agaty Adamieckiej-Sitek, Maria Biaginiego, Dariusza Kosińskiego i in., Warszawa 2012.

Grotowski, Jerzy, *Między teatrem a podstawą wobec rzeczywistości*, maszynopis pracy magisterskiej, 1960, za: Kosiński, Dariusz, *Grotowski: przewodnik*, Wrocław 1999.

G. Sz., *Dziwny poeta. Za kontuarami cynamonowych sklepów Brunona Schulza*, „Głos Poranny 1934, nr 55 (25 lutego), dodatek społeczno-literacki, przedruk w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

Hollender Tadeusz, „*Sklepy cynamonowe*”, „Sygnały” 1934, nr 3 (styczeń), s. 5 (dział: „Nowe książki), przedruk w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

*Gry Lalki. Hans Bellmer*, wybr. i oprac. Andrzej Przywara i Adam Szymczyk, Gdańsk 1998.

Herza Filip, *Imaginace jinakosti a přehlídky lidských „kuriozit” w Pradze w XIX i XX wieku*, Praga 2018.

Hockley Smith Anthony Charles, *Orghast at Persepolis*, Londyn 1972, za: David Wiles, *Krótką historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Łukasz Zaremba, red. nauk. pol. wyd. Wojciech Dudzik, Warszawa 2012.

Holewińska Julia, *Perła z lamusa*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2006, nr 2.

Horzyca Wilam, *Słowo o Adwentowiczu*, „Teatr” 1957, nr 10.

Hrabal Bohumil, *Piękna rupieciarnia*, przeł. Aleksander Kaczorowski, Wołowiec 2006.

Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Warszawa 1985.

Hyde Lewis, *Trickster makes this world. How disruptive imagination creates culture*, New York 1998.

*Indeksy do „Sklepów cynamonowych” Brunona Schulza. Zeszyt próbny*, wstęp i red. Stanisław Rosiek, Gdańsk 2021.

Irzykowski Karol, *Śmierć kina*, [w:] idem, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1977.

Iwanowski (Kupferberg) Bolesław, *Relacja ustna z 1948 roku*, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Jachimowicz Marian, *Wspomnienie Brunona Schulza*, rkps, do druku podały: Karina Berk, Karolina Brach, Laura Jasińska i Katarzyna Warska, przedruk w: *Archiwum schulzowskie, tom 7: Bruno Schulz odnaleziony. Nieznane utwory i dokumenty życia*, Fundacja Terytoria Książki, pod red. Jakuba Orzeszka, Stanisława Rośka, Katarzyny Warszawskiej, Gdańsk 2023.

Jachimowicz Marian, *Borysław – zagłębie poetyckie*, „Twórczość” 1958, nr 4.

Jachimowicz Marian, List do Jerzego Ficowskiego z 19 listopada 1973 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Janion Maria, *Autonomia maski; Wrastanie*, [w:] *Maski*, tom 1, wybór, oprac. i red. Maria Janion i Stanisław Rosiek, Gdańsk 1986.

Jarzębski Jerzy, „*Undula*” i inne, [w:] *Bruno Schulz. Sex-fiction*, pod red. Marii Anny Potockiej, Kraków 2022.

Jarzębski Jerzy, *Gombrowicz teatralny*, [w:] idem, *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*, Kraków 2007.

Jarzębski Jerzy, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.

Jarzębski Jerzy, *Schulz*, Wrocław 1999.

Jarzębski Jerzy, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016.

Jarzębski Jerzy, *Schulz (nie)teatralny*, [w:] idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.

Jarzębski Jerzy, *Sklepy bławatne i sklepy cynamonowe*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, tom 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i opracowanie: Jerzy Jarzębski, dodatek krytyczny Stanisław Rosiek, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2018.

Jarzębski Jerzy, *Teatralność w literaturze Witolda Gombrowicza*, <https://ninateka.pl/audio/153683/teatralnosc-w-literaturze-witolda-gombrowicza-odcinki,28828>, część pierwsza, 00:14-00:35, dostęp: 5 listopada 2024.

Jarzębski Jerzy, *Wstęp*, [w:] Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował Jerzy Jarzębski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998 (BN I 264).

Jasiński Roman, *Witkacy*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, pod red. Tadeusza Kotarbińskiego i Jerzego Eugeniusza Płomińskiego, Warszawa 1957.

Jasiński Roman, *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945*, Kraków 2006.

Jeleński Konstanty A., *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, przeł. Jerzy Lisowski, Gdańsk 2013.

Jewreinow Nikołaj, *Teatralizacja życia. Ex cathedra*, przeł. Natalia Woroszyńska, „Dialog” 2008, nr 7/8.

Jewreinow Nikołaj, *W stronę filozofii teatru*, przeł. Julia Holewińska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2006, nr 2.

Jouffroy Alain, *Hans Bellmer*, przeł. Leszek Brogowski i Diana Senczyszyn, [w:] Gry Lalki. *Hans Bellmer*, wybr. i oprac. Andrzej Przywara i Adam Szymczyk, Gdańsk 1998.

Kaczmarek Tomasz, *Grand-Guignol – paryski teatr grozy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” LXI, z. 4.

Kaczorowska-Herman Maria, *Andrzeja Mielewskiego Teatr Popularny w Łodzi (1910-1913)*, Łódź 1970.

Kafka Franz, *Teatr z Oklahomy*, [w:] idem, *Ameryka*, przeł. Juliusz Kydryński, Warszawa 2008.

Kandziora Jerzy, Wstęp, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Kantor Tadeusz, *Ciągle dygresja. Iluzja sceny i jej ur-materie*, [w:] idem, *Pisma*, wybr. i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, tom 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław 2004.

Kantor Tadeusz, *Dziś są moje urodziny. Wielka dygresja teoretyczna*, [w:] idem, *Pisma*, tom 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wybrał i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków 2005.

Kantor Tadeusz, List do Marka Zwillicha z maja 1939 roku, Archiwum Mariana Jachimowicza w Wałbrzychu.

Kantor Tadeusz, *Miejsce teatralne*, [w:] idem, *Pisma*, wybr. i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, tom 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław 2004.

Kantor Tadeusz, *Perypetie «Odysowe» – dalszy ciąg – w pustym pokoju. Formy symboliczne*, [w:] idem, *Pisma*, wybr. i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, tom 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław 2004.

Kantor Tadeusz, *Przed premierą „Cricot 2”*, notowała B. Natkaniec, „Echo Krakowa” 1975, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/48260/przed-premiera-cricot-2>, dostęp: 10 maja 2024.

Kantor Tadeusz, *Tam, gdzie dramat się staje*, maszynopis, za: Jan Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991.

Kantor Tadeusz, *Wędrowka*, Kraków 2000.

Kantor Tadeusz, *Wielopole, Wielopole*, Wrocław 1984.

Kantor Tadeusz, *Wielopole, Wielopole. [Partytura]. Zakład wynajmu drogich nieobecnych*, [w:] idem, *Pisma*, wybrał i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, tom drugi: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław 2004.

Kaszorek Katarzyna, *Magda Wang*, [w:] *Schulz. Słownik mówiony*, red. Marcin Całbecki i Piotr Millati, Gdańsk 2019.

Kaszuba-Dębska Anna, *Bruno. Epoka genialna*, Kraków 2020.

Kaszuba-Dębska Anna, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016.

Kato Ariko. *Obraz w obrazie i rama. Schulz wobec tradycji*, „Schulz/Forum” 2021, nr 17-18.

Kącka Eliza, *Czy należy spalić Schulza?*, „Schulz/Forum” 2018, nr 12.

Kejlin-Mitelman Irena, *Wspomnienie z 1980 roku*, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Kierkegaard Søren, *Dziennik uwodziciela*, [w:] idem, *Albo-albo*, przeł. Marek Hammermaister, Gdańsk 2014.

Kierkegaard Søren, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. Bronisław Świdorski, Warszawa 2000.

Kijowski Andrzej, *Remanent w przybytku cudów*, „Teatr” 1963, nr 23.

Király Nina, *Schulz i Kantor*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. Jana Ciechowicza i Haliny Kasjaniuk, Gdynia 1993.

Kitowska-Łysiak Małgorzata, „*Xięga Bałwochwalcza*” – *grafiki oryginalne (cliché-verre Brunona Schulza)*, „Biuletyn Historii sztuki” 1981, nr 4.

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Ekslibrisy*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, Gdańsk 2006.

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Pierrot*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. Włodzimirz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, Gdańsk 2006.

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Światło-czułość. Czy „Xięga bałwochwalcza” Brunona Schulza mogłaby powstać bez cliché verre?*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2012, nr 1/2.

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Twarz artysty – fizjonomia bez pointy*, [w:] eadem, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007.

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2013, nr 2.

Kitowska-Łysiak Małgorzata, *Wizje kobiecości w „Xiędze Bałwochwalczej”*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 8-10 czerwca 1992*, pod red. Jerzego Jarzębskiego, Kraków 1994.

Kleist Heinrich von, *O teatrze marionetek*, przeł. Y. Rz., [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer*, wybr. i oprac. Andrzej Przywara i Adam Szymczyk, Gdańsk 1998.

Klossowski Pierre, *Du tableau vivant dans la peinture Balthus*, za: Fauchereau Serge, *Schulz, Balthus, Klossowski i paru innych*, [w:] idem, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza. Wokół „Xięgi bałwochwalczej”*, przeł. Paulina Tarasewicz, Gdańsk 2018.

Kłossowicz Jan, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991.

Kocur Mirosław, *Théatron*, [w:] idem, *Źródła teatru*, Wrocław 2013.

Kuryluk Ewa, *Gąsienicowy powóz, czyli podróż Brunona Schulza w przyszłość przeszłości*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992.

Leszek Kolankiewicz, Kamyk, [w:] idem, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 2020.

Kolankiewicz Leszek, *Posłowie*, [w:] Paul Radin, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, tłum. Anna Topczewska, Warszawa 2010.



Kolankiewicz Leszek, *Widowisko*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/228/widowisko>, dostęp: 27 marca 2024.

Kolankiewicz Leszek, *Wstęp: ku antropologii widowisk*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kana-brodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2005.

Komza Małgorzata, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995.

Kosiński Dariusz, *Teatr, który nadchodzi*, Gdańsk 2023.

Kosko Allan, *Bruno Schulz, La Morte-saison, traduit du polonais par A. Kosko*, „Les Lettres Nouvelles” 1959, N°19, za: Stanisław Rosiek, *Schulz w Paryżu*, „Schulz/Forum” 2021, nr 17-18.

Kosko Allan, *Traité des Mannequins, traduit du polonais par S. Arlet, A. Kosko, G. Lisowski, G. Sidre, préface d’Artur Sandauer*, Paris 1961, za: Stanisław Rosiek, *Schulz w Paryżu*, „Schulz/Forum” 2021, nr 17-18.

Kossowska Irena, Kossowski Łukasz, *Właśnie: humor Schulza...*, [w:] *Mityzacja rzeczywistości. Bruno Schulz 1892–1942. Wystawa ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Muzeum Lubelskie w Lublinie*, listopad–grudzień 2002, Lublin 2002.

Kossowska Irena, *Schulzowskie rysowanie. Artystyczne persyflaże i powinowactwa*, „Sztuka i Kultura” 2014, tom 2.

Kostrzewa Radosław, „Pater familias” – rozważania o wizerunkach ojca w twórczości Brunona Schulza, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4.

Kott Jan, *Tytania i głowa osła*, [w:] idem, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965.

Kowalczyk Janusz R., *W labiryncie znaczeń*, „Rzeczpospolita” 1995, nr 230.

Kowalczyk Alina, *Zabawy skamandrytów*, [w:] *Zabawy skamandrytów (antologia)*, wybór, wstęp i oprac. A. Kowalczyk, Warszawa 1992.

Krafft-Ebing Richard, *Psychopatia Sexualis*, przeł. Marek Chojnacki, „Schulz/Forum” 2016, nr 7.

Krasiński Edward, *Stefan Jaracz*, Warszawa 1983.

Krivanec Eva, *Staging War. Theatre 1914-1918*, 1914-1918 online. International Encyclopedia of the First World War, [https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/staging\\_war\\_theatre\\_1914-1918](https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/staging_war_theatre_1914-1918), dostęp: 27 stycznia 2022.

Krzywicka Irena, „Zbrodnia i kara” Teodora Dostojewskiego, „Express Poranny” 1934, nr 94.

*Księga adresowa miasta Łodzi i Województwa łódzkiego z informatorami Warszawy, Woj. Krakowskiego, Kieleckiego, Lwowskiego, Poznańskiego, Pomorskiego z m. Gdynią i Śląskiego. Rocznik 1937-1939*, dostępne online: [http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/73544/Ksiega\\_Adresowa\\_m\\_Lodzi\\_1937\\_1939aCz1.pdf](http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/73544/Ksiega_Adresowa_m_Lodzi_1937_1939aCz1.pdf), dostęp: 11 kwietnia 2024.

Kulig-Janarek Krystyna, *Schulzowska mitologia. Motywy, wątki, inspiracje w Xiedze Bałwochwalczej*, „Kresy” 1993, nr 14.

Kuligowska-Korzeniewska Anna, *Polska Szulamis. Studia o teatrze polskim i żydowskim*, Warszawa 2018.

Kurczab Jan, *Cień „Xiegi bałwochwalczej”*, „Życie Literackie” 1956, nr 44.

Kwiatkowski Tadeusz, *Krakowski teatr konspiracyjny*, [w:] *Kunstgewerbeschule 1939–1943 i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942–1944*, red. Józef Chrobak, Katarzyna Ramut, Tomasz Tomaszewski, Marek Wilk, Kraków 2007.

Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiery, Kraków 2009.

Lewicki Edward A., List do Jerzego Ficowskiego z 22 sierpnia 1981 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Leyko Małgorzata, „Sklepy cynamonowe” Brunona Schulza – powieść w formie dramatu otwartego?, „Acta Universitatis Lodzianis, Folia Scientiarum Artium et Librorum”

1982, [z.] 3: *W kręgu zagadnień awangardy*, redaktorzy zeszytu Grzegorz Gazda, Tadeusz Szczepański.

Leyko Małgorzata, *Teatr w krainie utopii: Monte Verita, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012.

[Lenczewski Władysław], *Encyklopedia teatru*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/40814/wladyslaw-lenczewski>, dostęp: 20 lutego 2022.

Limon Jerzy, *Szekspir: siedem grzechów głównych*, Gdańsk 2021.

Limon Jerzy, *Trzy teatry. Scena-telewizja-radio*, Gdańsk 2003.

Lindenbaum Shalom, *W poszukiwaniu uznania. Bruno Schulz a Josef Roth*, „*Twórczość*” 1979, nr 3.

Lipowicz Wojciech, *Teatralność jako formuła opisu dzieła sztuki*, „*Artium Quaestiones*” 1986, nr 3.

Lipszyc Adam, *Bruno Schulz: Piękno dnia ostatniego*, [w:] idem, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011.

Lisiecka Anna, *Wakacje 1939*, Warszawa 2019.

List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z 5 września 1967 roku, [w:] *Archiwum Schulzowskie*, tom 3: *Korespondencja Józefiny Szelińskiej i Jerzego Ficowskiego z lat 1948–1990*, wstęp i red. Agata Tuszyńska, Gdańsk 2021.

Löwenthal Edmund (Lewandowski), *Wspomnienie załączone do Listu do Jerzego Ficowskiego z kwietnia 1981*, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Lubowiecki Tadeusz (Izydor Friedman), *List do Jerzego Ficowskiego z 24 sierpnia 1948 roku*, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora,

transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Lukas Katarzyna, *Problematyka pamięci w twórczości Brunona Schulza z perspektywy niemieckiej refleksji pamięcioznawczej*, „Schulz/Forum” 2018, nr 12.

Łebkowska Anna, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XXI wieku*, Kraków 2019.

Łojaszczyk Elżbieta, *Niejasne postanowienie roślinnej natury. Strategie mimikry w twórczości Hansa Bellmera i Brunona Schulza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, nr 1.

Łotman Jurij, *Dekabrysta w życiu codziennym*, [w:] idem, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, przekł. i posł. Bogusław Żyłko, Gdańsk 2010.

Łukaszewicz Piotr, *Zrzeszenie artystów plastyków Artes 1925-1936*, Wrocław 1975.

Madej Izabella, *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady*, Wrocław 2002.

Magris Claudio, *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*, przeł. Elżbieta Jogała i Joanna Ugniewska, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2019.

Mahon Alyce, *Śmiać się pod nożem. Hans Bellmer i ciało jako anagram*, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer*, wybr. i oprac. Andrzej Przywara i Adam Szymczyk, Gdańsk 1998.

Majchrowski Zbigniew, *Sobowtór*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. Józefa Bachorza i Aliny Kowalczykowej, Wrocław 2002.

Mamoń Bronisław, *Republika marzeń*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 46.

Mann Thomas, *Pajac*, przeł. Leopold Staff, [w:] *Wybór nowel i esejów*, oprac. Norbert Honsza, Wrocław 1975.

Mann Thomas, *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla*, przeł. Andrzej Rybicki, Warszawa 1976.

„Marburger Zeitung” czerwiec 1905, nr 74 (20), [https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/nn\\_marburger74\\_1905?p=4](https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/nn_marburger74_1905?p=4), dostęp: 19 grudnia 2021.

Marciniak Magdalena, *Sens i sensualność. Myśl teatralna Rolanda Barthesa, Jeana-Françoisa Lyotarda i Jacques'a Derridy*, Kraków 2014.

Marczak-Oborski Stanisław, *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984.

Marinelli Luigi, *Kantor w cieniu Schulza*, [w:] *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod redakcją Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak i Władysława Panasa, Lublin 2003.

Markowski Michał Paweł, *Mimika*, [w:] idem, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.

Markowski Michał Paweł, *Nowoczesność: ciało niedoświadczone*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, pod red. Ryszarda Nycza i Anny Zeidler-Janiszewskiej, Kraków 2006.

Markowski Michał Paweł, *O ciekawości*, [w:] idem, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.

Markowski Michał Paweł, *Polska Literatura Nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

Markowski Michał Paweł, *Powszechna rozwiązalność. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.

Markowski Michał Paweł, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

Markowski Michał Paweł, *Text and Theater. The Ironic Imagination of Bruno Schulz*, [w:] *(Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, pod red. Dietera De Bruyna i Krisa Van Heuckeloma, Amsterdam–New York 2009.

Marszał Bogusław, *Wspomnienie z 30 listopada 1983 roku*, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał,

opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Martin Fred, List do Jerzego Ficowskiego z 2 marca 1966 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Martinelli Helene, *Bruno Schulz i informe. Intermedialna nieaktualność*, przeł. Martyna Zapolnik, „Schulz/Forum” 2021, nr 17-18.

Matuszczyk Bożena, *Z historii zapożyczeń leksykalnych: maskara. Studium semantyczne*, „Roczniki Humanistyczne” 1983, nr 6.

Matyiku Anca, *Theatrical metaphors in Bruno Schulz's prose. A play of imagination for Potential Architecture*, [w:] *Theatres of architectural imagination*, pod red. Lisy Landrum i Sama Ridgwaya, London 2023.

Mérimée Prospero, *Wenus z Ille*, za: Mario Prazo, *Piękna bezlitosna pani*, [w:] idem, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, wstęp Mieczysław Brahmer, Warszawa 1974.

Mickiewicz Adam, *Romantyczność*, [w:] idem, *Wiersze*, Warszawa 1955.

Mielewski Andrzej, Niedatowany list do Józefa Kotarbińskiego, [w:] Maria Kaczorowska-Herman, *Andrzeja Mielewskiego Teatr Popularny w Łodzi (1910-1913)*, Łódź 1970.

Miklaszewski Krzysztof, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków 1989.

Millati Piotr, *Aktor Gombrowicz, Szaleństwo i wyobraźnia. O „Skleпах cynamonowych” Brunona Schulza; Zwierzęta Schulza*, [w:] idem, *Tratwa Meduzy. Szkice o literaturze*, Gdańsk 2013.

Millati Piotr, *Czy Bruno Schulz był pisarzem?*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15.

Millati Piotr, *Mucha*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, Gdańsk 2006.

Miller Henry, *Uśmiech u stóp drabiny*, przeł. Zygmunt Łanowski, Warszawa 1964.

Mirski Michał, List do Jerzego Ficowskiego z 29 maja 1948 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Mitzner Piotr, *Hasło: Jewreinow*, „Dialog” 2008, nr 7/8.

Михаць Роман, *Становлення професійного театру в Дрогобичі: історичний дискурс (до 75-ти річчя заснування Львівського академічного обласного музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича)*, „Молодь і ринок” 2016, nr 3 (134).

Nacht Józef, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, [w:] *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

Nagel Stefan, *Puppen und Automaten*, [w:] *Schaubuden: Geschichte und Erscheinungsformen*, Münster 2000-2020, publikacja aktualizowana, dostępna online: <http://www.schaubuden.de/>, dostęp: 19 grudnia 2021.

Nalewajk-Turecka Żaneta, *Projekt (dez)organizacji. Zmiana w rozumieniu pojęcia tożsamości a koncepcja bohatera w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, [w:] eadem, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Prolegomena*, Gdańsk 2010.

Nałkowska Zofia, *Dzienniki IV 1930–1939. Część 1 (1930–1934)*, opracowanie, wstęp i komentarz Hanna Kirchner, Warszawa 1988.

Nałkowska Zofia, *O teatrze*, oprac. Hanna Kirchner, „Pamiętnik Teatralny” 1974, z. 2–4.

Nałkowska Zofia, [w:] Rafał Węgrzyniak, *Jung Teater w Wilnie. Materiały do dziejów teatru żydowskiego w Wilnie (1935–1939). Załączniki. Opinie o „Teatrze Młodych”*, opracował Rafał Węgrzyniak, „Pamiętnik Teatralny” 1995, z. 3–4.

Natanson Wojciech, *Warszawskie wieczory teatralne*, „Czas” 10 października 1935, za: Edward Krasieński, *Stefan Jaracz*, Warszawa 1983.

Nelson Victoria, *Sekretne życie lalek*, przeł. Anna Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009.

Nicieja Stanisław, *Kresowe trójmiasto. Truskawiec-Drohobycz-Borysław*, Opole 2009.

Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo hellenizm i pesymizm*, przeł. Jarosław Dudek, Kraków 2019.

Nietzsche Friedrich, *Pisma pozostałe 1862-1875*, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1993.

Nietzsche, Friedrich, *Aurora*, [w:] *Opere complete*, red. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1964, t. IV, za: Vattimo Gianni, *Nihilizm i postmodernizm w filozofii*, [w:] idem, *Koniec nowoczesności*, przeł. Monika Surma-Gawłowska, wstęp. Andrzej Zawadzki, Kraków 2006.

Ogonowska Małgorzata, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/9-sierpnia-1915>, dostęp: 31 stycznia 2022.

Ogonowska Małgorzata, *Mężczyzna Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

Ogonowski Edgar, *Teatr amatorski. Dzieło podręczne dla amatorów*, Poznań 1871, za: Małgorzata Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995.

Okołowicz Stefan, *Śliwka i tacet. O spotkaniach Schulza i Witkacego*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8.

Olejniczak Józef, *Pryncypia i marginesy Schulza. Eseje*, Gdańsk 2019.

[Oranowski Bronisław]; <https://encyklopediateatru.pl/osoby/39937/bronislaw-oranowski>, dostęp: 20 lutego 2022.

Orzeszek Jakub, *Drugie ciało pisarza. Eseje o Brunonie Schulzu*, Gdańsk 2023.



- Orzeszek Jakub, *Schulz nasz bliźni*, „Schulz/Forum” 2018, nr 12.
- Osińska Katarzyna, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Gdańsk 2003.
- Osińska Katarzyna, *Metamorfozy Budy jarmarcznej: Aleksander Blok-Wsiewołod Meyerhold-Tadeusz Kantor*, „Prace filologiczne. Literaturoznawstwo” 2013, nr 3 (6).
- Osińska Katarzyna, *Teatr rosyjski wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*, Gdańsk 2009.
- Osińska Katarzyna, *Wyjść z teatru i w nim pozostać. Nikołaj Jewreinow – spojrzenie z XXI wieku*, „Didaskalia” 2021, nr 161.
- Osiński Zbigniew, „*Laboratorium*” Jerzego Grotowskiego, [w:] idem, *Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2009.
- Osiński Zbigniew, List do Stanisława Rośka z 17 marca 2017 roku.
- Osiński Zbigniew, *Z problematyki scenariusza teatralnego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tom II: *O tworzyw i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. Janusz Degler, Wrocław 1976.
- Osoby*, wyb., oprac. i red. Maria Janion i Stanisław Rosiek, Gdańsk 1984.
- Ossowski Andrzej, *Drohobyckie bestiariusz*, [w:] *Bruno Schulz. In memoriam 1892-1942*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992.
- Owczarski Wojciech, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.
- Owczarski Wojciech, *Schulz na scenie*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.
- Panas Władysław, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2009, wydanie elektroniczne: <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/dlibra/docmetadata?id=64633>, dostęp: 14 listopada 2019.
- Pavis Patrice, *Sztuki żywe*, [w:] idem *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełn. Sławomir Świontek, Wrocław 2002.

- Paziński Piotr, *Atrapy stworzenia*, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2020.
- Pearson Mike, *My balls/your chin*, „Performance Research” 1998 nr 1-2, za: David Wiles, *Krótką historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Łukasz Zaremba, red. nauk. pol. wyd. Wojciech Dudzik, Warszawa 2012.
- Pietrzak Włodzimierz, *Święte szukanie*, „Studio” 1936, nr 9, przedruk w: SWW 281-283.
- Platon, *Listy*, przekł., wstęp, koment., skorowidz: Maria Maykowska Przedmowa, Maria Pąckińska, Warszawa 1987, s. 55, za: Michał Paweł Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Przestrzenie deziluzji. Dwudziestowieczne modele dzieła teatralnego*, Kraków 2020.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Teatr śmierci Tadeusza Kantora*, Chomotów 1990.
- Pleśniewicz Andrzej, *Fantastyczne miasteczko*, „Pion” 1934, nr 4 (27 stycznia przedruk w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.
- Pleśniewicz Andrzej, *Spór o doktorową. Rozwichrzone problematy dyskusji literackiej*, „Kurier Poranny” 1936, nr 329, przedruk w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.
- Płomieński Jerzy Eugeniusz, *Polski «Pontifex Maximus» katastrofizmu*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, pod red. Tadeusza Kotarbińskiego i Jerzego Eugeniusza Płomieńskiego, Warszawa 1957.
- Pomian Krzysztof, *Historia naturalna: od gabinetu do muzeum; Kunstkammern*, [w:] idem, *Muzeum. Historia światowa*, tom 1: *Od skarbcza do muzeum*, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2023.
- Pomirowski Leon, *Na scenach stolicy*, „Pion” 1934, nr 15.
- Popiel Magdalena, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2017.

Poprzęcka Maria, „*Teatr*”, „*teatralność*” i „*teatralizacja*” w badaniach nad malarstwem XIX wieku, „*Artium Quaestiones*” 1986, nr 3.

Potkaj Tomasz, *Przekrój Eilego. Biografia całego tego zamieszania z uwzględnieniem psa Fafika*, Kraków 2019.

Prochaśko Jurko, *Sfinks w labiryncie. Walter Benjamin i Bruno Schulz w poszukiwaniach utraconego dzieciństwa*, przeł. Wiera Meniok, „*Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*” 2019 nr 1-2.

Prószyński Stanisław, *Blaski i cienie dziejów katarynek na ziemiach polskich*, [w:] idem, *Świat mechanizmów grających*, Warszawa 1994.

*Przegląd letnisk ziemi Skolskiej*, „*Gazeta Stryjska*”, R. III, 38 (82).

*Przewodnik po Marienbadzie (Mariánské Lázně) z ilustracjami*, Marienbad 1931, <https://polona.pl/item/przewodnik-po-marienbadzie-marianske-lazne-z-ilustracjami,MTU4MTk4Mg/1/#info:metadata>, dostęp: 31 stycznia 2022.

Puzyna Konstanty, *Leżąc w trawie*, [w:] idem, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982.

Rabkin Gerald, *The Play of Misreading. Text/Theatre/Deconstruction*, „*Performing Arts Journal*” 1983 nr 1.

Radin Paul, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, tłum. Anna Topczewska, Warszawa 2010.

Ratajczakowa Dobrochna, *Szkarłatny szlafrok Fryderka Lemaitre'a czyli rozważania o teatralności romantycznej*, „*Artium Quaestiones*” 1986, nr 3.

Rejniak-Majewska Agnieszka, *Doświadczenie obramowane. „Pochłonięcie” i „teatralność” w krytyce Michaela Frieda*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, pod red. Ryszarda Nycza i Anny Zeidler-Janiszewskiej, Kraków 2006.

Riesman David, *Samotny tłum*, przeł. i wstęp do wyd. pol. Strzelecki Jan, Kraków 2011.

Rilke Rainer Maria, *Auguste Rodin*, przeł. Witold Wirpsza, Kraków 1963.

Rilke Rainer Maria, *Elegia piąta*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, przeł. Andrzej Lam, Warszawa 2019.

Rilke Rainer Maria, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, tłum. Witold Hulewicz, słowo wstęp. Mieczysław Jastrun, Warszawa 1979.

Robertson Theodosia, *Bruno Schulz a komedia*, przeł. Barbara Kowalik, [w:] *Bruno Schulz in memoriam. 1892-1942*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992.

Robertson Theodosia, *Bruno Schulz's Intimate Communication: From the „True Viewer” of „Xięga Bałwochwacza” to the „True Reader” of „Księga”*, [w:] *(Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*, pod red. Dietera De Bruyna i Krisa Van Heuckeloma, Amsterdam–New York 2009.

Romanowski Marcin, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/16-kwietnia-1933>, dostęp: 27 czerwca 2024.

Romanowski Marcin, <https://schulzforum.pl/pl/osoby/jasinski-roman>, dostęp: 19 października 2024.

Romanowski Marcin, <https://schulzforum.pl/pl/osoby/kochanowski-jan>, dostęp: 19 października 2024.

Romanowski Marcin, <https://schulzforum.pl/pl/osoby/nalkowska-zofia>, dostęp: 17 października 2024.

Romanowski Marcin, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/przed-11-stycznia-1935-roku>, dostęp: 17 października 2024.

Romanowski Marcin, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/1-stycznia-1936>, dostęp: 27 czerwca 2024.

Romanowski Marcin, *Masochizm Schulza w ujęciu Ficowskiego*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7.

Rosenberg Georges, List do Jerzego Ficowskiego z 15 sierpnia 1965 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja

listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Rosiek Stanisław, *Cień Unduli*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

Rosiek Stanisław, *Dzieło, którego nie ma?*, „Schulz/Forum” 2015, nr 5.

Rosiek Stanisław, *Klucz w dłoni Jakuba (i inne klucze)*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6.

Rosiek Stanisław, *Maska pośmiertna. Kilka wstępnych ustaleń*, [w:] *Ogród sztuk. Maska*, pod red. Małgorzaty Jarmułowicz, przy współpracy Katarzyny Kręglewskiej, Gdańsk 2017.

Rosiek Stanisław, *Miejsce śmierci*, [w:] idem, *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne*, Gdańsk 2013.

Rosiek Stanisław, *[nienapisane]*, Gdańsk 2008.

Rosiek Stanisław, *Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza*, Gdańsk 2021.

Rosiek Stanisław, *Schulz w Paryżu*, „Schulz/Forum” 2021, nr 17-18.

Rosiek Stanisław, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/19-lipca-1936>, dostęp: 10 listopada 2024.

Roth Joseph, *Marionetki*, [w:] *Wiedeńskie znaki czasu. Felietony z lat 1915-1919*, przeł. Małgorzata Łukasiuk-Zięba, wstęp Jacek Purchla, Kraków 2016.

Różewicz Tadeusz, *„Teatralizacja” poezji, poetów i... innych*, [w:] idem, *Proza*, tom 3, Wrocław 2004.

Rybicka Elżbieta, *Miejskie alegorie i fantasmagorie*, [w:] eadem, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.

Rychterówna Kazimiera, List do Brunona Schulza z 23 lipca [1938], [w:] Bruno Schulz, *Dzieła zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, uzupełnił Stanisław Danecki, Gdańsk 2016.

Rzymowski Wincenty, *Dostojewski w Teatrze Polskim*, „Kurier Poranny” 1934, nr 93.

- Sacher-Masoch Leopold von, *Wenus w futrze*, tłum. Kazimierz Imieliński, Łódź 1989.
- Sagnol Marc, *Dzieciństwo, kicz i manekiny. Magiczne doświadczenia i przeżycia Waltera Benjamina i Brunona Schulza*, przeł. Ewa Pawlikowska, „Schulz/Forum” 2022, nr 19-20.
- Sandauer Artur, *Nowa książka Schulza*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 298 (30 października).
- Sandauer Artur, *Sztuka po końcu sztuki*, „Dialog” 1981, nr 3.
- Sass Joanna, *Doświadczenia teatralne Schulza*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i red. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, Gdańsk 2006.
- Sass Joanna, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/8-wrzesnia-1914>, dostęp: 24 stycznia 2022.
- Sass Joanna, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/30-listopada-1914>, dostęp: 24 stycznia 2022.
- Schindler Norbert, *Aspekty historyczno-antropologicznej teorii karnawału*, tłum. Barbara Ostrowska, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2005.
- Schopenhauer Arthur, *Księga druga: Świata jako woli pierwsze rozważanie. Przedmiotowość woli*, [w:] idem, *Świat jako wola i przedstawienie*, tom I, przeł. wstęp. popr. i koment. opatrz. Jan Garewicz, Warszawa 2009.
- Schreier Feiweł, List do Jerzego Ficowskiego z maja 1965 roku, *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.
- Schreyer Alfred, List do Jerzego Ficowskiego z 24 kwietnia 1988 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod

opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Schulz Bruno, *Dziela zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, uzupełnił Stanisław Danecki, Gdańsk 2016.

*Schulz. Słownik mówiony*, red. Marcin Całbecki i Piotr Millati, Gdańsk 2019.

<https://schulzforum.pl/pl/>, dostęp: 14 grudnia 2024.

Siedlecka Joanna, *Jaśnie panicz*, Kraków 1987.

Siedlecka Sylwia, *Wokół pojęcia cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk, Lublin 2017.

Sielicki Franciszek, *Klasyki dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej*, Warszawa 1985.

Sienkiewicz Barbara, *Wokół motywu manekina. Bruno Schulz i Debora Vogel*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod redakcją Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak i Władysława Panasa, Lublin 2003.

Sienkiewicz Barbara, Sienkiewicz-Wilowska Julia, *Motyw szaleństwa w opowiadaniach Brunona Schulza. Studium psychologiczno-literackie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 22.

Sikorski Dariusz, *Symboliczny świat Brunona Schulza*, Słupsk 2004.

Simon Ludwik, *Spis przedstawień zespołu Reduty w ciągu dziesięciu lat 1919-1929: repertuar*, Wilno 1929, <https://encyklopediateatru.pl/ksiazka/591/spis-przedstawien-zespołu-reduty-w-ciagu-dziesieciu-lat-1919-1929-repertuar>, dostęp: 20 października 2021.

Sitkiewicz Paweł, *Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2012, nr 1.

Sitkiewicz Paweł, *Gabinet doktora Gotarda. Schulz i niemiecki ekspresjonizm filmowy*, „Schulz/Forum” 2017, nr 9.

Sitkiewicz Paweł, *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019.

Sitkiewicz Paweł, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/przed-1914>, dostęp: 12 lutego 2024.

Sitkiewicz Piotr, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921-1939*, Gdańsk 2018.

Sitkiewicz Piotr, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/wrzesien-1939-roku-2>, dostęp: 21 grudnia 2024.

Skiwski Jan Emil, *Łańcuch szczęścia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 42, przedruk w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

Skrzypczyk Aleksandra, *Bruno Schulz i muzyka. Dzieło, nawiązania, inspiracje*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Stanisława Rośka, obroniona 7 lipca 2021 roku na Uniwersytecie Gdańskim.

Skrzypczyk Aleksandra, *Bruno Schulz i muzyka. Próba biografii akustycznej pisarza*, „Teksty Drugie” 2022, nr 2.

Skrzypczyk Aleksandra, *Głos Schulza*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15.

Sławek Tadeusz, *Puste i domowe*, [w:] idem, Aleksandra Kunce, Zbigniew Kadłubek, *Oikologia*, Katowice 2013.

Sławkowie Ewa i Tadeusz, *Teatr filozofów*, „Teatr” 1988, nr 1.

Słonimski Antoni, *Dostojewskij i Gogol na scenach warszawskich*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 16.

Słowiński Mirosław, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990.

*Słownik biograficzny teatru polskiego*, na podstawie materiałów Stanisława Dąbrowskiego, red. Zbigniew Raszewski et al., Warszawa 1973 (tu: Kazimiera Rychterówna).



Sohn Anne-Marie, *Ciało płciowe*, [w:] *Historia ciała*, pod red. idem, tom trzeci: *Różne spojrzenia, wiek XX*, przeł. Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2014.

Söllner Ina, *Koło się zamyka*, przeł. Joanna Sass, „Schulz/Forum” 2016, nr 8.

Sontag Susan, *Przeciw interpretacji*, przeł. Dariusz Żukowski, [w:] eadem, *Przeciw interpretacji*, przeł. Małgorzata Pasicka i in., Kraków 2018.

Sosnowska Agnieszka, *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych*, Kraków 2019.

Soth Amelia, *The Cabarets of Heaven and Hell*, <https://daily.jstor.org/the-cabarets-of-heaven-and-hell/>, dostęp: 15 lutego 2022.

*Spectō, spectāre*, [w:] *Słownik łacińsko-polski*, pod red. Mariana Plezi, tom V: S-Z, Warszawa 2007.

Speina Jerzy, *Bruno Schulz wobec psychoanalizy*, [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, pod red. Kazimierzy Czapłowej, Katowice 1976.

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

Stangret Paweł, *Awangardowa rehabilitacja cyrku*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, red. Grzegorz Kondrasiuk, Lublin 2017.

Starobinski Jean, *Portret artysty jako linoskoczka. Wydrwieni zbawcy*, przeł. E. Godlewska-Byliniak, [w:] *Teatr dell'arte*, red. Dorota Sosnowska, Warszawa 2016.

Stenger Erich, *Daguerres Diorama in Berlin*, Berlin 1925, za: Walter Benjamin, *Pasaże*, pod red. Rolfa Tiedemanna, przeł. Ireneusz Kania, posł. opatrz. Zygmunt Bauman, Kraków 2005.

Stern Anatol, *Teatr*, „Skamander” 1923, nr 28, za: Piotr Mitzner, *Hasło: Jewreinow*, „Dialog” 2008, nr 7/8.

Strehler Giorgio, *Pamięci Marcella Morettiego. Aktor i maska*, [w:] idem, *O teatr dla ludzi*, wybór, wstęp i noty: Andrzej Zieliński, przeł. Andrzej Zieliński, Warszawa 1982.

Struzik Anna, *Trickster – definicje, stan badań. Rekonesans*, „Roczniki Humanistyczne” 2013, t. LXI, z. 4.

Stuckenschmidt Hans Hein, „*Pierrot Lunaire*”, [w:] idem, *Arnold Schönberg*, tłum. Stanisław Haraschin, Kraków 1965, przedruk w programie teatralnym do spektaklu *Pierrot Lunaire* „Księżycowy Pierrot” (Krakowski Teatr Muzyczny, 1976), [https://encyklopedia-teatru.pl/repository/performance\\_file/2015\\_09/68147\\_ksiezycowy\\_pierrot\\_\\_krakowski\\_teatr\\_muzyczny\\_\\_krakow\\_\\_1976.pdf](https://encyklopedia-teatru.pl/repository/performance_file/2015_09/68147_ksiezycowy_pierrot__krakowski_teatr_muzyczny__krakow__1976.pdf), dostęp: 5 listopada 2024.

Swoboda Tomasz, *Plagiat przez antycypację*, „Schulz/Forum” 2016, nr 8.

Syruczek Waclaw, *Wina i kara*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 15.

Szalewska Katarzyna, *Akwarium i luneta. Metaforyka okulocentryczna w twórczości Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2018, nr 11.

Szalewska Katarzyna, *Urbanalia. Miasto i jego teksty*, Gdańsk 2017.

Szałasek Filip, *Erros Schulza*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7.

Szałasek Filip, *Gra w światy*, „Schulz/Forum” 2012, nr 1.

Szelińska Józefina, List do Jerzego Ficowskiego z 20 lutego 1965 roku, Archiwum Schulzowskie, tom 3: *Korespondencja Józefiny Szelińskiej i Jerzego Ficowskiego*, wstęp i red. Agata Tuszyńska, Gdańsk 2021.

Szelińska Józefina, List do Jerzego Ficowskiego z 5 września 1965 roku, Archiwum Schulzowskie, tom 3: *Korespondencja Józefiny Szelińskiej i Jerzego Ficowskiego*, wstęp i red. Agata Tuszyńska, Gdańsk 2021.

Szelińska Józefina, List do Jerzego Ficowskiego z 3 kwietnia 1977 roku, Archiwum Schulzowskie, tom 3: *Korespondencja Józefiny Szelińskiej i Jerzego Ficowskiego*, wstęp i red. Agata Tuszyńska, Gdańsk 2021.

Sznajderman Monika, *Błazen. Maski i metafory*, Warszawa 2014.

Sztaba Wojciech, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982.

Szymczyk Adam, Przywara Andrzej, *Hans Bellmer. Katowice 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer*, wybr. i oprac. Andrzej Przywara i Adam Szymczyk, Gdańsk 1998.

Szyska Monika, *Panoptikum*, [w:] *Schulz. Słownik mówiony*, red. Marcin Całbecki, Piotr Millaty, Gdańsk 2019.

Śliwowsy Wiktoria i René, *Mikołaja Jewrieinowa związki z Polską*, „Pamiętnik Teatralny” 1989, z. 3-4.

Świontek Sławomir, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983.

Taborska Agnieszka, *Świat zwariował. Poradnik surrealistyczny. Jak przeżyć*, Olszanica 2021.

Taborski Roman, *Dramaty Tadeusza Rittnera na wiedeńskich scenach*, [w:] idem, *Pożegnanie Wiednia*, Warszawa 2003.

*Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. Jana Ciechowicza i Haliny Kasjaniuk, Gdynia 1993.

Terlecki Tymon, *Wczesne urzeczenia*, [w:] idem, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984.

Tokarczuk Olga, *Czuły narrator*, Kraków 2020.

Tokarczuk Olga, *Empuzjon*, Kraków 2022.

Tokarzewska Monika, *Bruno Schulz i Walter Benjamin. Między zachodnioeuropejską metropolią a środkowoeuropejską prowincją*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2010, nr 3.

*To proste. Opowieści Jerzego Pomianowskiego nagrane przez Joannę Szwedowską dla Programu II Polskiego Radia*, red. Elżbieta Jogalla, Kraków-Budapeszt 2015.

*Trickster tale* (hasło z encyklopedii Britannica), <https://www.britannica.com/art/trickster-tale>, dostęp: 24 marca 2023.

*Truskawiec-Zdrój. Ilustrowany przewodnik po zdrojowisku i okolicy z mapami oraz wykresem*, Lwów-Truskawiec 1933, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/57/edition/54/content>, dostęp: 1 lutego 2022.

Tuszyńska Agata, *W cieniu*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16.

„Tygodnik Drohobycki: organ niezawisły, polityczno-społeczny i literacki”, 19 kwietnia 1913, nr 16.

„Tygodnik Drohobycki: organ niezawisły, polityczno-społeczny i literacki”, 3 maja 1913, nr 18.

Tymoteusz Skiba, *Witold Gombrowicz i Bruno Schulz. Biografie równoległe*, „Schulz/Forum” 2020, nr 16.

„*Umarła klasa*” czyli nowy *Traktat o manekinach* (rozmowa w październiku 1975 roku), [w:] Krzysztof Miklaszewski, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków 1989.

*Uzdrowiska polskie. Przewodnik po uzdrowiskach zrzeszonych w Związku Uzdrowisk Polskich*, Warszawa 1932, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/13874/edition/12507/content>, dostęp: 1 lutego 2022.

Vattimo Gianni, *Koniec nowoczesności*, przeł. Monika Surma-Gawłowska, wstęp: Andrzej Zawadzki, Kraków 2006.

Vogel Debora, *Bruno Schulz*, przeł. Adam Stepnowski, „Cusztajer” 1930, nr 2 (czerwiec), (dział: „Ze świata artystów. (W odniesieniu do naszych Reprodukcji)”, przedruk w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

Vogel Debora, *Kwiaciarnie z azaliami*, [w:] eadem, *Akacje kwitną. Montaż*, il. Henryka Strenga, posłowie Karolina Szymaniak, Kraków 2006.

Wa-Conner, *The Trickster: A God's Evolution from Ancient to Modern Times*, dostęp: 16 lutego 2012, za: Bożena Stokłosa, *Trickster – postać mityczna, archetyp i figura twórcy*, <http://www.opposite.uni.wroc.pl/2011/stoklosa.htm#sdfootnote46sym>, dostęp: 28 marca 2023, dostęp: 28 marca 2023.

- Wajda-Lawera Hanna, *Na kuracji i wywczasach*, „Galicja. Studia i materiały” 2018, nr 4.
- Waldhör Jana, *Kiedy miejsca znikają za zasłoną języka mitu: bujna gwałtowność wspomnień z dzieciństwa w Sklepach cynamonowych Brunona Schulza*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 1-2.
- Wallis Mieczysław, *Autoportret*, Warszawa 1964.
- Warska Katarzyna, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/19-czerwca-1909>, dostęp: 2 stycznia 2024.
- Warska Katarzyna, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/początek-marca-nie-później-niz-7-marca-1913>, dostęp: 29 listopada 2021.
- Warska Katarzyna, *Portret nauczyciela. Jak uczniowie odmalowali Brunona Schulza?*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14.
- Warska Katarzyna, *Bruno Schulz idzie do szkoły. Biografia tematyczna*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Stanisława Rośka, obroniona 27 września 2023 roku na Uniwersytecie Gdańskim. Praca znajduje się w Bibliotece Uniwersytetu Gdańskiego.
- Wasąg Magdalena, *Miasteczko wyobrażone. Schulz w liście Alicji Mondschein-Dryszkiewicz do Henryka Berezy*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 324 (1- 2).
- Weber Samuel, *Teatralność jako medium*, tłum. Jan Burzyński, Kraków 2009.
- Węgrzyniak Rafał, *Bruno Schulz na „Krasinie”*, „Zeszyty Literackie” 1993, z. 41, nr 1.
- Węgrzyniak Rafał, *Jewreim w polskim teatrze*, „Dialog” 2008, nr 7/8.
- Węgrzyniak Rafał, *Procesy doktora Weichertera*, Warszawa 2017.
- Wieczorkiewicz Anna, *Osobny świat osobliwości*, [w:] eadem, *Monstrarium*, Gdańsk 2019.
- Wiegandt Ewa, *Austria felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988.

Wierzyński Kazimierz, „Zbrodnia i kara” Fiodora Dostojewskiego, „Gazeta Polska” 1934, nr 93, przedruk w: idem, *Wrażenia teatralne. Recenzje z lat 1932–1939*, opracowali Halina i Marek Waszkielowie, Warszawa 1987.

Wilczyński Marek, *Polska proza galicyjska przed wojną i po wojnie. Bruno Schulz w kontekście literatury katastrofy*, [w:] „Schulz/Forum” 2015, nr 5.

Wiles David, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Łukasz Zaremba, red. nauk. pol. wyd. Wojciech Dudzik, Warszawa 2012.

Wiśniakowska Lidia, *Maszkarą*, [w:] *Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 2004.

Wittchen-Barełkowska Agata, *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Bernharda*, Poznań 2014.

*Witkacy na całe życie... – z Januszem Deglerem rozmawia Paweł Majcherczyk*, „Tekstualia”, 2020, nr 1 (60), [https://tekstualia.pl/files/b14d43a5/rozmowa\\_majcherczyka\\_p.\\_z\\_deglerem\\_j.\\_-\\_witkacy\\_na\\_cale\\_zycie....pdf](https://tekstualia.pl/files/b14d43a5/rozmowa_majcherczyka_p._z_deglerem_j._-_witkacy_na_cale_zycie....pdf), dostęp: 4 listopada 2024.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1932-1935)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przyp. opatr. Janusz Degler, Warszawa 2010.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, przedruk w: *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939*, redakcja i wstęp: Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2021.

Wittlin Halina, List do Jerzego Ficowskiego z 13 października 1982 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Wittlin Józef [w:] Rafał Węgrzyniak, *Jung Teater w Wilnie. Materiały do dziejów teatru żydowskiego w Wilnie (1935–1939). Załączniki. Opinie o „Teatrze Młodych”*, oprac. Rafał Węgrzyniak, „Pamiętnik Teatralny” 1995, z. 3–4.

Wojtowicz Tadeusz, *Wspomnienie Tadeusza Wojtowicza o Brunonie Schulzu*, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

Wyka Kazimierz, *Na odpust poezji*, [w:] idem, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997.

Wyka Kazimierz, Napierski Stefan, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1, przedruk w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.

*W życzliwości dla cudu. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka*, [w:] *Wcielenia Jerzego Ficowskiego. Według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybór, oprac. i wstęp Piotr Sommer, Sejny 2010.

Yates Frances A., *Mnemontechnika renesansowa: Teatr Pamięci Camilla*, [w:] idem, *Sztuka pamięci*, przeł. Witold Radwański, Warszawa 1977.

Zielińska Maryla, *O Adaptacji: reżyserzy*, „Didaskalia” 1995, nr 5.

Zieliński Jan, *Markownik Rudolfa. (Do „Wiosny” Schulza komentarz filatelistyczny)*, „Twórczość” 1986, nr 1.

Zieliński Jan, *Nie tylko marionetki i manekiny – Schulz i Kleist*, „Wielogłos” 2013, nr 2 (16).

Zieliński Jan, *Schulz a Rilke. Hipotetyczna próba lektury*, [w:] *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, pod red. Germana Ritza, Gabrieli Matuszek, Kraków 1999.

Zieliński Paweł, List do Jerzego Ficowskiego z 23 czerwca 1948 roku, [w:] *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*,

zebrał, opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Kandziora, transkrypcja listów: zespół Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką Stanisława Rośka i Małgorzaty Ogonowskiej, opracowanie językowe: Małgorzata Ogonowska, Gdańsk 2022.



## Spis ilustracji

**Naga kobieta na scenie, na tle panoramy domków; zza zasłony-kotary wychyla się u jej stóp głowa mężczyzny**, przed 1930, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie

**Bilet wizytowy Brunona Schulza** (awers), Muzeum Literatury w Warszawie

**Bilet wizytowy Brunona Schulza** (rewers)

**Refraktor astronomiczny**, ok. 1936, tusz, Muzeum Literatury w Warszawie

**Ekslibris Stanisława Weingartena**, 1919, heliograwiura, własność prywatna

**Projekt Ekslibrisu Stanisława Weingartena**, ołówek, własność prywatna

**Program spektaklu *Zbrodnia i kara*, Teatr Polski w Warszawie, 1934, reż. Leon Schiller**, s. 12 i 13, Archiwum Teatru Wielkiego w Warszawie

**Fotografia ze spektaklu *Zbrodnia i kara*, Teatr Polski w Warszawie, 1934, reż. Leon Schiller**, fot. Stanisław Brzozowski, Archiwum Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie, © Justyna Wąsowska. Po prawej: Dobiesław Damięcki jako Raskolnikow i Stanisław Żeleński jako Zamietow

**Fotografia ze spektaklu *Zbrodnia i kara*, Teatr Polski w Warszawie, 1934, reż. Leon Schiller**, fot. Stanisław Brzozowski, Archiwum Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie, © Justyna Wąsowska. U góry po prawej: Dobiesław Damięcki jako Raskolnikow

**Fotografia ze spektaklu *Zbrodnia i kara*, Teatr Polski w Warszawie, 1934, reż. Leon Schiller**, fot. Stanisław Brzozowski, Archiwum Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie, © Justyna Wąsowska. Aleksander Zelwerowicz jako Porfiry

**Ulotka ze spektaklu *Krasin – wydarzenia w 52 obrazach*, reż. Michał Weichert, Żydowskie Studio Eksperymentalne „Jung Teater”, Warszawa 1934**

**Okladka Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena**, rysunek piórkiem, tusz, własność prywatna

**Kompozycja figuralna z podobizną Stanisława Weingartena**, ołówek, własność prywatna

**Wybrane litery z Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena**, ołówek, własność prywatna

**„Zaświecie” w Korostowie.** Przedruk za: Bruno Schulz, *Republika marzeń*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 29, s. 554–555

**Szkicownik młodzieńczy**, karta 11, 1907-1908, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie

**Szkicownik młodzieńczy**, karta 5, ołówek, piórko

**Karuzela z konikami i manekinem**, przed 1933, ołówek, własność prywatna

**Szkic postaci pierrotów**, przed 1930, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie

**Dwóch pierrotów i kobieta na tle miasta**, około 1933, Muzeum Literatury w Warszawie

**Infantka i jej karły** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Narodowe w Warszawie

**Pierwsza strona okładki broszury Giovanniego Bartolomea Bosco *Gabinetto Magico***, Milan, 1853

**Plakat z 1901 roku promujący Panoptikum „Kosmos” Heinricha Trabera.** Przedruk z książki Filipa Herzy, *Imaginace jinakosti a přehlídky lidských „kuriozit”* Praze v 19. a 20. století, Praga 2018, s. 161

**Przewodnik po Panoptikum i Muzeum Anatomicznym Heinricha Trabera**

**Gabinet figur woskowych II**, ok. 1938, tusz (z dedykacją: „Dziuni Schmerowej z serdecznymi życzeniami 3. V. 1938”), oryginał zaginiony

**Musztra figur woskowych**, ok. 1936, druk w *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd. 1937, według rysunku tuszem

**Szturm figur woskowych na dom Bianki II**, ok. 1936, druk w *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd. 1937, według rysunku tuszem

**Mademoiselle Circe i jej trupa (Cyrk)** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie

**Edzio, ok. 1935**, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie

**Dodo i uczniacy**, ok. 1934, druk w „Tygodniku Ilustrowanym” 1935, nr 2, według rysunku tuszem, oryginał zaginiony

**Czwarta strona Okładki II** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, ołówek, Muzeum Narodowe w Warszawie

**Egga van Haardt, *Dziwny ojciec***. Ilustracja do opowiadania *Kometa*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 35, tusz

**Autoportret ze Stanisławem Weingartenem i dwiema modelkami**, 1921, czarna kredka, tusz, Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma w Warszawie

**Detale dekoracyjnej ramy *Autoportretu ze Stanisławem Weingartenem i dwiema modelkami***

**Dedykacja** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie

**Dedykacja**, detale: gęby

**Bestie** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie

**Undula w nocy** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie

**Zaczarowane miasto II** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Biblioteka Uniwersyteku Jagiellońskiego

**Jej garderobiana** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie

**Kobieta z biczem i uchylający się przed ciosem mężczyzna na scenie**, przed 1933, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie

**Zuzanna i starcy** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie

**Zuzanna przy tualetcie** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie

**Cztery kobiety na kanapie, przed nimi człowiek-pies, pod sufitem fantomy zwierząt**, około 1934, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie

**Marek Zwillich, lata trzydzieste**, Powiatowa i Miejska Biblioteka Publiczna „Biblioteka pod Atlantami” w Wałbrzychu

**Lato 1938, od lewej: Bruno Schulz, Laura Würzberg, Marian Jachimowicz, Anna Płockier, fot. Marek Zwillich**, Powiatowa i Miejska Biblioteka Publiczna „Biblioteka pod Atlantami” w Wałbrzychu

Fotografia Brunona Schulza

**Portret Haliny Drohockiej**, 1926, czarna kredka, Muzeum Narodowe w Warszawie

**Od lewej: Jan Kochanowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Roman Jasiński, Bruno Schulz**, Warszawa [między grudniem 1934 a styczniem 1935], własność prywatna

**Portret Stanisława Weingartena**, 1924, ołówek, czarna kredka, Muzeum Literatury w Warszawie

**Jean Charles Debureau w stroju pierrota**, 1855, fot. Nadar

**Bachanalia** z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, 1920-1922, *cliché-verre*, Muzeum Literatury w Warszawie

**Bachanalia**, czarna kredka, tusz, Muzeum Narodowe w Warszawie

**Okladka V** do *Xięgi Bałwochwalczej*, 1920-1922, tusz, własność prywatna

**Autoportret ze szkicem pierrota**, około 1937, ołówek, własność prywatna

**Józef i człowiek-pies I**, około 1936, tusz, Muzeum Literatury w Warszawie

**Józef i człowiek-pies IV**, około 1936, druk w *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd. 1937, według rysunku tuszem, oryginał zaginiony

**Józef i człowiek-pies VII**, około 1936, druk w *Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd. 1937, według rysunku tuszem, oryginał zaginiony

**Autoportret**, około 1935, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie

**Autoportret**, około 1933, Muzeum Literatury w Warszawie

**Autoportret i dwa szkice portretowe**, około 1933, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie

**Autoportret w pozycji siedzącej**, około 1924, czarna kredka, tusz, Muzeum Narodowe w Warszawie

**Autoportret i studium dłoni**, około 1933, ołówek, Muzeum Literatury w Warszawie

**Autoportret z uniesioną twarzą**, przed 1936, czarna kredka, Muzeum Literatury w Warszawie

## Summary

### **Bruno Schulz and theatricality**

Bruno Schulz did not write plays nor theatre reviews. In fact, he was not directly associated with the theatrical world of his times. According to the people who knew him, even as a spectator, he could not be considered a “regular” in any theatre. Friends occasionally took him to performances, and he was acquainted with several playwrights, actors, actresses, and theatre directors. However, it still seems that he was not particularly interested in theatre as a whole. In this context, it is more astonishing that he perceived reality through theatrical categories in both his personal life and artistic philosophy.

Consequently, the central argument of the dissertation states that while Schulz was not a “theatre person”, yet he nonetheless cultivated a “theatre thinking”. This is evident in the auto-analysis of the first volume of his short stories, where Schulz wrote that the reality of the diegetic world is based on “the principle of panmasquerade”. A closer examination of his works and surviving biographical sources reveals that this principle applies not only to this particular volume but to Schulz's entire oeuvre, including his prose, letters, critical texts, drawings, *cliché-verre* works as well as in some way even his personal life.

Firstly, it should be noted that theatricality itself is a complicated and semantically diverse concept, as the history of this term clearly shows. From Plato and the Hindu concept of Maya, the veil of delusion recalled by Schopenhauer, to the literary metaphors of Shakespeare and others, the ideas of the theoreticians of the Great Theatre Reform, and the contemporary humanist thoughts of Roland Barthes or Jacques Derrida, the concept of theatricality has evolved significantly. The old metaphor of the world as a stage emerges in Schulz's works in different variations, i.e., depicting theatricality as the artificiality of the space and people's behavior, as a masquerade of being, or as an eternal and endless movement of matter, with its variability, constant fluctuation, and emergent metamorphoses.

Consequently, Schulz's world can be seen as a theatrical stage, but not one illuminated during the performance. Instead, it resembles a stage with an “extinguished landscape”, a “demolished backstage” and “abandoned masks” scattered across its boards.

Nonetheless, it is worth noting that theatricality does not appear to be considered negatively by Schulz. On the contrary, as the main character Józef describes the Street of

Crocodiles, “we felt drawn to the tacky charm of the neighborhood” and confesses “we are far from unmasking the show”.

After all, theatricality is a fundamental characteristic of matter, at least according to the principle of panmasquerade, which likely organizes Schulz's outlook on the world. It is closely related to the notion of “re-theatricalization” purported by the theoreticians of the Great Theatre Reformers of the early 20th century, who advocated for a return to theatricality. In particular, the idea was explored by the Russian theoretician, director and playwright, Nikolai Evreinov, who championed theatricality as a motion, movement, primal instinct, a kind of impulse. Later on, this idea was approached from a different angle by Derrida, who identified a “permanent movement of meanings” in the figure of the ballerina in one of Mallarme’s texts. Swirling and changing, always different, yet the same. Furthermore, as Samuel Weber noted, “If the ballerina’s pirouette is eminently theatrical, that is because its complex movement winds up going nowhere”.

These aforementioned approaches align with the Schulz’s perspective, who also, as previously mentioned, wrote about the fluctuations of matter, constant changes, continuous metamorphoses, transformations etc. Consequently, according to him, the ever-present state of “buffoonery” connected with the notion of panmasquerade claims everyone and everything, dead or alive, no matter whom or what.

Interestingly, the semantics of the term “theatre” directly relate to a “spectacle” (*spectācŭlum* in Latin meaning a spectacle, theatrical performance, show in a circus, sight, and miracle). Fair shows of miracles, exhibitions of wax figures, circus freaks shows, acts of masochism, ordinary walks in the park – all these “spectacles” are arranged in Schulz's theatre, which is mainly the space of sight. But not only the sight, after all, theatre is a “bodily co-presence”, a meeting of the watching and the watched, co-existing together, *hic et nunc*. Schulz has likely kept that in mind when describing the bodies, much like Roland Barthes, in theatrical contexts, when designing scenes of his masochistic theatre, when constructing and wearing his masks of a seducer, the dog-man, the idolater, the pierrot, of the trickster. Through these acts he was unveiling his theatrical self.

In fact, Schulz had a notable tendency to theatricalize his life, much like his contemporaries Witkacy or Gombrowicz. This inclination is evident in his penchant for fooling around, making faces in front of the mirror, and his predilection for improvisations and dramatic declamations performed before a modest audience of close friends. This is even more interesting when contrasted with the common stereotype of Schulz as a silent, shy, and poor teacher of drawing from the so-called “cultural backwater” of Drohobych.

These observations lead to the conclusion that Schulz was not interested in theatre *per se*, yet he saw the world around him precisely as a theatre, a perspective that forms the main claim of this thesis, serving as its foundation and its resolution. This theme is further explored in several essays that form this dissertation, attempting to analyze the theatricality of Bruno Schulz's work and life. Additional aspects of this phenomenon are considered, such as whether it is possible to be sensitive to theatricality without having an appreciation for the theatre, or whether authenticity has a place in the Schulz's world at all.

A thorough analysis of the sources, such as *Diaries* of Zofia Nałkowska or a memoir written by Izabela Czermakowa, helps reconstruct Schulz as a spectator, in the theatre of his time. Contextual reading of texts and images also enables to describe the phenomenon of the puppet, the mannequin, and of the unfortunate wax figurine. The preserved *The Guide to Heinrich Traber's Panoptikum*, whose troupe visited Drohobych in 1913, provides a kind of framework for interpreting Schulz's work. It raises questions about the condition of the Other, often conceived in the late 19th century as a category of the "human freak" to be mocked and shown at fairs.

Looking at Schulz's obsessive drawing practices, one can see their particular performativity, which manifests itself in the constant movement of multiplying the same masochistic scene repeatedly. The theatrical perspective adopted aids, last but not least, in understanding Schulz as a skilled user of masks, behind which he concealed his own "eternal face", as a jester, who is able to provoke, to fool around with those close to him, despite the constant awareness of his deep and ceaseless loneliness.





## OŚWIADCZENIA

Ja, niżej podpisana, oświadczam, iż przedłożona praca doktorska została wykonana przeze mnie samodzielnie, nie narusza praw autorskich, interesów prawnych i materialnych innych osób.

.....

data

.....

własnoręczny podpis

Oświadczam, że wersja papierowa pracy doktorskiej pt. **Bruno Schulz i teatralność** zgodna jest z wersją elektroniczną załączoną na płycie CD, zapisaną w formacie Microsoft Word (.docx) i Adobe Acrobat (.pdf).

.....

data

.....

podpis autora pracy doktorskiej

.....

podpis promotora pracy doktorskiej