

Andrzej Sulikowski

Twórczość Brunona Schulza w krytyce i badaniach literackich (1934-1976)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/2, 264-303

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

godnika *Mód i Powieści*". Opinia Adama Wiślickiego z 1887 r. o proponowanych przez początkującego literata nowelach zawierała formułę, którą jeszcze niejednokrotnie i później opatrzona zostanie twórczość Żeromskiego: „lubowanie się bezpożyteczne w brudach”. Podobnie niefortunna była próba druku w „Tygodniku *Mód i Powieści*” Jana Kantego Gregorowicza opowiadania pod znaczącym tytułem *U wrót obłędu*.

W tych latach Żeromski pozostaje nadal entuzjastą poezji Asnyka i Konopnickiej oraz powieściopisarstwa Sienkiewicza, widać jednak wyraźnie, że we własnej twórczości odchodzi dość daleko od tych wzorów. Toteż jedną z najciekawszych spraw, których prześledzenie umożliwia monografia o młodości Żeromskiego (choć jej autor jedynie w niezbędnym zakresie zajmuje się zagadnieniami twórczości), jest krystalizowanie się programu literackiego ze złożonych inspiracji pozytywistycznych, naturalistycznych i „pierwiosnków modernizmu”, oddziałujących równoległe do stałego imperatywu powracania do niepodległościowej przeszłości i niepodległościowych perspektyw.

Monografia Kądzieni zachowując rygory biografistyki naukowej — jest książką do czytania także dla czytelnika masowego. Przyjęte przez Kądziele zasady przywoływania źródeł budzą wątpliwości jedynie wtedy, gdy cytuje on opinie historyków literatury nie wskazując, z jakiego konkretnego tekstu czerpie (dwukrotnie przy cytowaniu H. Markiewicza, mimo że bibliografia opracowań odnotowuje kilka tekstów tego badacza, i w innych przypadkach). Generalnie jednak rezygnacja z wyodrębnionego „aparatu” wyszła chyba książce na dobre. *Młodość Stefana Żeromskiego* znacznie rozszerzyła naszą wiedzę o pierwszym okresie życia i twórczości Żeromskiego, toteż należałoby sobie i autorowi życzyć dalszego ciągu monografii, zrealizowanego na tym samym wysokim poziomie faktograficznym i stylistycznym.

Andrzej Z. Makowiecki

TWÓRCZOŚĆ BRUNONA SCHULZA W KRYTYCE I BADANIACH LITERACKICH (1934—1976)

Okres międzywojenny

Nim nastąpił literacki debiut Schulza — *Sklepy cynamonowe*, wydane w grudniu 1933 — autor ten dał się poznać niewielkiej publiczności już około 1920 r. jako twórca grafik o treści masochistycznej, skomponowanych w cykl pod nazwą *Xięga Bałwochwalcza*. Lecz dopiero *Sklepy cynamonowe* zdobyły Schulzowi rozgłos ogólnopolski, czego śladem jest fala recenzji w prasie — przeważają omówienia życzliwe, często bardzo wnikliwie komentujące książkę; spostrzeżenia krytycznoliterackie, czynione na użytek chwili, dzisiejszemu badaczowi mogą podsunąć trafne pomysły interpretacyjne. Równocześnie pojawiają się ambitniejsze artykuły syntetyczne, rzadko przypominane w powojennych pracach; całościowe interpretacje napotykamy szczególnie po r. 1937, tj. po ogłoszeniu *Sanatorium pod Klepsydrą*, kiedy pozycja artystyczna autora była już ugruntowana. Można więc mówić i o drugiej fali recenzji. W sumie do krytyki dzisiejszej — i do większości prac naukowych — docierają nieliczne głosy sprzed r. 1939, co powoduje nieświadome plagiaty. Z tego właśnie względu okres przedwojenny wymaga dokładnego omówienia, tym bardziej że pewna część materiałów należy już dziś — po latach przeszło 40 — do bibliofilskich rzadkości.

„Sklepy cynamonowe” (1934—1935)

Spośród ówczesnych artykułów krytycznoliterackich wyróżnia się szkic Leona Piwińskiego zamieszczony w „Wiadomościach Literackich” (10¹), czasopiśmie, w którym Schulz znalazł protektorów i przyjaciół. W szkicu tym zasygnalizowana jest większość tych wszystkich spostrzeżeń, które potem, w postaci rozwiniętej, podali inni recenzenci. Tu w formie embrionalnej ukryte zostały pomysły interpretacyjne później — po r. 1956 — wykorzystane, tu krytyk dokonał trafnej oceny debiutu, wykazując przenikliwość i wrażliwość estetyczną rzadko obserwowaną u pozostałych komentatorów. Z tych powodów omówienie Piwińskiego służyć nam będzie jako stały punkt odniesienia.

Narrator. Co wywoływało u czytelnika wrażenie nowości przy lekturze Schulza? Wrażenia tego nie potrafiliby „oswoić” liczni recenzenci. Otóż wśród wielu czynników Piwiński wymienia podmiot mówiący: „tajemniczy narrator, opowiadający tu dzieje swego dzieciństwa [...], w ogóle jest inny niż my — jakiś niezupełnie ludzki, bogatszy od nas przez doznania dla nas nie od razu dostępne, a zarazem uboższy o pewne podstawowe elementy naszej psychiki”. Adam Grzymała-Siedlecki pomysły autora *Sklepów* wiąże z niezwykłym „unerwieniem” artystycznym, dzięki któremu Schulz zapisuje wysublimowane doznania zmysłowe: „słyszy rzeczy optyczne, widzi zjawiska akustyczne”, potrafi sprowadzić do konkretnego zjawiska zupełnie nieuchwytnego dla przeciętnego czytelnika — „duszę powietrza, upałów, dnia, pór roku”. Schulz, zdaniem Grzymały, posiada nerwy tak zaostrzone w czuciu, że przypomina roźdzkarza albo telepatę, docierającego do nowych wymiarów rzeczywistości. Dodajmy: taka nadwrażliwość zmysłów umożliwiałaby odbiór znacznie szerszego pasma wrażeń niż u czytelnika pozbawionego wrodzonych dyspozycji. Część opowiadań uważa Grzymała za etiudy somnambulika, podkreślając oniryczność tej prozy (4), co podejmą opracowania krytyczne *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Nieprzychylna Schulzowi Zofia Niesiołowska-Rothertowa wskazuje na introwertyzm pisarza, dający w rezultacie utwory pełne drastycznych obsesji wyobrażeńiowych; autor *Sklepów* nie posiada intuicji psychologicznej, stawia przed odbiorcą „twór mózgowy”, który nie wzrusza, lecz przeciwnie — razi sztucznąnością (8).

Temat. Piwiński, jak kilku innych komentatorów, próbował określić zawartość treściową debiutu: „głównym tematem, przewijającym się przez wszystkie prawie części tej suity fantastycznych obrazów dzieciństwa, jest szaleństwo ojca narratora. Opis tego szaleństwa dochodzi kilkakrotnie do niebezpiecznej krawędzi: czujemy, że jeszcze parę kresek, a zostanie przekroczona granica pomiędzy opisem szaleństwa a samym szaleństwem” (10). Ostatnie słowa odnoszą się głównie do *Karakonów* i *Ptaków*. Równocześnie recenzent ten omówił *Sklepy cynamonowe* na łamach „Rocznika Literackiego”, gdzie wysunął tezę o muzycznej kompozycji całego tomu — nazwał tam debiut Schulza „symfonią dzieciństwa”, skomponowaną jako wieloczęściowa suita tematów lirycznych, opisowych i fantastycznych (9).

Piwiński podkreśla, że Schulz przedstawia rzeczywistość „w wymiarach fantazji dziecięcej o zasięgu oszałamiającym”, jednakże pomiędzy bohaterem opowiadań a narratorem istnieje duży dystans czasowy, mimo iż narracja prowadzona jest w pierwszej osobie l. poj. — to, co podoba się dziecku i przyciąga wzrok tandantną lichotą, w odczuciu dorosłego narratora odznacza się „demoniczną intuicją w dziedzinie spraw ciemnych, upiornych, bezimiennych, targających duszę dziecka i otwierających mu oczy na tragiczną ambiwalencję piękna i potworności” (10).

¹ Liczby w nawiasach odsyłają do kolejnych pozycji bibliografii dołączonej do niniejszego przeglądu.

Tadeusz Hollender, uwypuklając wspomnieniowy aspekt *Sklepów*, po raz pierwszy wprowadza do interpretacji kategorię groteski: „książka ta jest raczej eksperymentem, ujętym w formę rzadkiej u nas groteski. Interesujący debiut ma wady w kompozycji jako całość, niemniej niektóre rozdziały są po prostu świetne (*Ptaki*) i działają niezwykle sugestywnie. Groteskowość i zamglenie nie powiązanych często obrazów tłumaczy oddalenie się od nich autora; są to jakby wspomnienia dzieciństwa i utrwalanie się pierwszych wrażeń na kliszy pamięci” (17). Traktowanie tomu opowiadań jako świadomie skomponowanej całości, jako swego rodzaju powieści, wiąże się — jak widać — z konsekwentną konstrukcją narratora-bohatera oraz zbliżoną tematyką opowiadań; w kilka lat później kwestie genologiczne podejmie Eugenia Krassowska, również na łamach lwowskich „*Sygnarów*” (49).

Styl i język. Wszystkim nieomal recenzentom rzuciły się w oczy osobliwości semantyczne, wyrafinowanie stylistyczne, nadmiar słownictwa obcojęzycznego. Swoistość języka artystycznego spotkała się z ocenami skrajnie różnymi. I tak Tadeusz Breza uważa ten język za wielkie osiągnięcie Schulza — jego mowa „czyni [...] wrażenie arcybogatej prostoty, czyli wrażenie paradoksalne”. Dlatego krytyk stwierdza: „mowie Schulza warto by poświęcić rozprawkę. [...] Schulz nie gardzi takimi słowami, jak: analogon, telluryczny, suficiensja, demencje, respiracje, reparatury itd. W ostatnich latach unikaliśmy podobnych słów. Było hasło, żeby używać tylko wyrobów krajowych. Zagraniczne słowa dawały kontekstom posmak sztuczności. Tak się te rzeczy odczuwało i zresztą do dziś odczuwa. U Schulza słowa obce brzmią nie cudzoziemsko, ale zaziemsko” (1; zob. też 185). Wedle Grzymały kunszt językowy świadczy o dojrzałości pisarskiej (4), wedle Andrzeja Pleśniewicza styl *Sklepów* robi wrażenie pysznej pozłoty, choć czasem nuży „brak prostoty” — przerost metafory, niecodziennego słownictwa, co recenzent uważa za rezultat „nieopanowanej erudycji” autora (11). Wilhelm Korabiowski podkreśla, iż nadzwyczaj sugestywny styl zawdzięcza debiutant niezwykle wyczuciu językowemu i pod tym względem „jest w swoim pierwszym dziele skończonym mistrzem” (23). Zdaniem wybrednego przecież Witkacego „język Schulza może stanąć na równi obok naszych najwyższych twórców Zeromskiego, Struga, Micińskiego i Kadena-Bandrowskiego” (25).

Stosunkowo szybko po debiucie prozatorskim Schulza, bo już w 1935 r. wystąpił na łamach „*Poradnika Językowego*” Wiktor Godziszewski z ironicznym artykułem „*Opętany fascynacją awersji do uczciwego języka*” (22). Autor, kierowany chwalebny skądinąd pobudkami purystycznymi, konstatuje z oburzeniem: „nic więc dziwnego, że p. Schulz w przekonaniu, że tzw. język literacki, ogólnopolski jest tylko językiem na co dzień, niedostatecznie wyrobionym i nie dość gładkim, by zdołał oddać pełnię tak artystycznie doskonałego obrazu, jakim jest obraz ojca przemieniającego się w ptaka, a potem w »karalucha«, używa języka wytworniejszego, odświętnego, co korzystnie odbija się na reakcji czytelnika na treść: jeszcze mniej ją rozumie” (22, s. 35). Jak wszyscy tradycyjni młodogramatycy, Godziszewski ograniczył się jedynie do poprawnego opisu oraz inwentaryzacji — około 40% tekstu rozprawki to same cytaty, zgromadzone jako dowód językowego barbarzyństwa.

Czytamy ironiczne uwagi: „ze względów technicznych trzeba się ograniczyć do podkreślenia, że różne indyferencje, fascynacje, euforie, konglomeraty, amalgramy, interludia, niuanse, dymensje, prestidigitatorzy — są tymi złotymi nićmi, którymi autor dla okraszenia przetyka szary len polskiej mowy”. Wreszcie Godziszewski stwierdza: „niestety, jedna jeszcze pozostaje trudność [...] w możliwości osiągnięcia pełni zachwyty nad dziełem p. Schulza. Otóż nie wszystkie wyrazy, używane przez niego, można znaleźć w słowniku wyrazów obcych. Oczywiście

nie jest to wina tego »polskiego« autora, lecz czytelnika, który w tym wypadku rozporządzał tylko zbiorem 25 000 wyrazów” (22, s. 36).

Piwiński twierdził, że z uwagi na dojrzałość warsztatu pisarskiego trudno zaliczać Schulza do debiutantów (9). Gdzie indziej konstatawał: „ekspresja doznań i intuicji jest tak mocna i przekonująca, iż trudno uwierzyć, że mamy tu do czynienia z zupełnie nowym autorem. Jego proza świadczy wyraźnie o długiej i starannej uprawie artystycznej” (10). Problem ten rozwinął Stanisław Ignacy Witkiewicz: „dla przeciętnego tłumy musi być stworzony specjalny aparat narzucający wizję bezpośrednią: tym jest styl w prozie i sposób obrazowania autora [...]. Aparat ten Schulz stworzył sobie zupełnie nowy i oryginalny, jakiego u nas jeszcze nie było, i to stworzył jakby z niczego, bez poprzedniej pracy. [...] Poza listami nie pisał nic [...] i nagle powstało coś absolutnie nigdy niebyłego, i to nie jakaś prztyczka, tylko coś szerokiego jak morze i do wszystkiego absolutnie zastosowalnego. Taka możliwość wyrażenia wszystkiego, co się tylko chce, aż do najsubtelniejszych odcieni, dyskursywna, analityczna funkcja stylu, godna Struga i Żeromskiego, [...] godna i Kadena, o b o w i ą z u j e” (24).

Jednakże stylistyka Schulza, podobnie jak jego język, spotkała się w okresie przedwojennym z licznymi — czasem napastliwymi — krytykami. Z łamów endecyckich Jan Bielatowicz zaatakował *Sklepy* — jako „brednię artystyczną”, przepełnioną „metaforą żydowską”: „jest [w *Skleпах cynamonowych*] w ogóle pewien specyficzny arsenał figur i tropów — obrazowań, porównań, epitetów, mający zapach, barwę i smak żydowski” (20). Niesiołowska-Rothertowa wyraziła zdanie, iż na dłuższą metę mężczy ów bogaty styl, powtarzalność metafor, powierzchowna sprawność techniczna, nie kryjąca głębi przeżyć (8). Sztuczność stylu irytowała również Stanisława Baczyńskiego (19), a w drugiej fali recenzji, po wydaniu *Sanatorium pod Klepsydrą* — m. in. Bolesława Dudzińskiego (42), Konstantego Troczyńskiego (58), Natalię Wiśniewską (60), Stefana Napierskiego i Kazimierza Wykę (63).

Malarskość. W bliskim związku z kwestiami stylistyczno-językowymi — widać to najwyraźniej w cytowanej wypowiedzi Witkacego — pozostaje sprawa obrazowania i plastyczności przedstawień. Malarskie walory *Sklepow* natychmiast dostrzeżono, analogii dla autora szukając przede wszystkim, co bardzo znaczące, wśród mistrzów pędzla. Breza twierdził, że widzenie Schulzowskie, na poły literackie, na poły plastyczne, przypomina zespolone widzenie występujące u W. Blake’a — poety i grafika jednocześnie. Zdaniem recenzenta „Schluz realizuje w słowie plastyczny świat choćby takiego Chirica”, przypomina też formistów, a w sumie opowiadania te stanowią „jak gdyby zbiór martwych natur, które ożyły” (1). Jan Lorentowicz podobnie: „książka [...] nie jest właściwie pisana, ale — malowana bardzo kunsztownie, wyteżoną prozą” (6). Herman Sternbach powiada, że proza *Sklepow* nie ma charakteru romansowego, lecz rozbudowuje się pod piórem utalentowanego „Schulza-malarza” w narrację obrazową (14). Jana Emila Skińskiego urzeka bogactwo kolorów, zniewalający talent kolorysty (13). Dla Wilhelma Korabiowskiego książka była wstrząsem psychicznym m. in. ze względu na maestrię obrazowania, kompozycję barw (23). Witkacy zaś formułuje problem o wiele precyzyjniej: Schulz jako stylista ma „zdolność robienia stopów, w których obraz z dźwiękiem i stroną pojęciową jako taką i jako źródłem obrazu i dźwiękowości stanowią absolutną jedność: stwarzają nowe jakości złożone. Dlatego uważam, że niektóre kawałki jego prozy są małymi utworami w Czystej Formie. [...] U Schulza głównym elementem jest obraz i twierdzą, że nie ma dotąd równego sobie mistrza w naszej, a kto wie, czy i we wszechświatowej literaturze” (24).

Deformacja rzeczywistości. Zjawisko to zauważyli niemal wszyscy krytycy — problem polegał jedynie na sprecyzowaniu, czym taka deformacja jest,

do jakiej tradycji literackiej się odwołuje; w recenzjach kwestia ta sygnalizowana bywała często jednym znaczącym terminem czy nazwiskiem. Breza zauważył rozrost czasu oraz podejrzaną status rzeczywistości, która jest światem sobowtórów, światem fantastycznej przestrzeni. W tak odkształconej rzeczywistości dużą rolę odgrywa główny bohater *Sklepów cynamonowych* — „postać, która na kartkach książki zjawia się najczęściej, jest »ojciec«. Ojciec, którego ta sobowtorna rzeczywistość przeciągnęła całkowicie na swoją stronę [...]. Wiemy już teraz, jaki jest ten świat Schulza. Wsparty niby to na wewnętrznym spokoju, a będący właściwie sielanką grozy” (1).

Zdaniem Grzymały-Siedleckiego, jak wspomnieliśmy, zniekształcanie i przekraczanie wymiarów rzeczywistości wiązało się ze specyficznym „unerwieniem” pisarza oraz somnambulicznym konstruowaniem czasoprzestrzeni (3). Skiwski uważa *Sklepy* po prostu za przykład doskonałej fantastyki: „kojarzenie sfery rzeczywistości ze sferą wymysłu jest tak ścisłe, tak organiczne, tak umiejętnie sugestionujące realność tego nowego wymiaru, że p. Schulc [!] zasłużył tu sobie na miano prawdziwego artysty”. Mimo ujęcia tematu w konwencji fantastycznej Schulz — jak podkreśla Skiwski — potrafi być doskonałym obserwatorem otaczającej go rzeczywistości, czego dowodzi opowiadanie *Nemrod*. Jednocześnie wszystkie utwory przesiąknięte są „mystyką”, która skłania do interpretacji wyjaśniającej, co kryje się za Schulzowską wizją świata. Zapewne, dodajmy, chodzi Skiowskiemu o filozoficzną koncepcję rzeczywistości — kwestię tę podejmuje pioniersko już w 1935 r. S. I. Witkiewicz, o czym dalej. Ostatecznie Skiwski nie przystaje na wizję Schulza, ponieważ prowadzi ona „od Kosmosu z powrotem do chaosu” — autor *Sklepów* zaciekawia jako artysta, „ale rzuca pewną sugestię, walczy o pewną wizję świata, budzi pewne apetyty, każoluje pewne tęsknoty. Tu kryteria rzemiosła nie wystarczają. Trzeba wiedzieć, czy się chce, czy nie chce takiego świata. Publicysta ma głos. Rzucam czarną gałkę” (13).

Piwiński uważa, że Schulz pewne motywy rzeczywistości przesuwają niepostrzeżenie w sferę „fantazji sennej”, zachowując przy tym „zadziwiająca świeżość i autentyczny dar chłopięcego spojrzenia”. Zdaniem recenzenta, fantastyka oniryczna skojarzona z dziecięcym postrzeganiem jest techniką nadużywaną w literaturze współczesnej, przyznaje on jednak że Schulz osiąga w tej technice maestrię (10).

Zofia Nałkowska w krótkiej odpowiedzi na ankietę *Jaką najciekawszą książkę przeczytałam w roku 1933?* podkreśla z uznaniem prostotę materiału, którym operuje autor *Sklepów*, aby ubogą na pozór rzeczywistość ukazać w wymiarach dramatu metafizycznego (7). W tej prozie wszystko kipi życiem, a groteska i deformacja rzeczywistości dają efekt „prawdziwości spotęgowanej i groźnej”, stwarzając dla odbiorcy możliwość „wielokierunkowego” czytania².

² Tym zwięzłym wyznaniem czytelniczki, wyznaniem dalekim od krytyczno-literackiej profesjonalności, Nałkowska nobilitowała Schulza na pisarza wysokiej miary; z jej *Dzienników* (221) ogłoszonych w 1974 r. wiemy, iż z nowo poznanym debiutantem łączył ją przez pewien czas intymny związek, o charakterze wzajemnej fascynacji raczej artystycznej niż erotycznej (zob. wstęp. H. Kirchner — 221, s. 67). H. M. Dąbrowska stwierdza, że Schulz prędko zyskał poważanie Irzykowskiego — „Karol stał się wyznawcą jego fantastyki [...]. Do Warszawy Schulz przywiózł tekę z rysunkami Irzykowskiemu. Autor *Beniaminka* stał się entuzjastą jego prac” (221, s. 69). Wkrótce po debiucie literackim — jak wspomina Dąbrowska — Schulz „był już kimś sławnym, człowiekiem atrakcyjnym. Zofia [Nałkowska] ze znaną swoją życzliwością wobec nowego talentu spieszyła mu ze swą pomocą. [...] Ale Schulz nie potrzebował protekcji — został już odkryty i przyjęty z zasłużoną uwagą. Na jej [tj. Nałkowskiej] rautach widziało się go w grupie „Wiadomości Literackich” (221, s. 69).

Koncepcja człowieka. Piwiński, doceniając maestrię warsztatową w opisie ludzi, stwierdzał: „wszystko kończy się na samym opisie zewnętrznym. Psychologia pozostaje całkowicie w wymiarach fantastyki. Zresztą ludzie nie są tu elementem kompozycyjnym [...]. Wszystko to raczej aktorzy wizji, ukazani z jednej strony, jednopłaszczyznowo, a nie ludzie z wymiaru rzeczywistego; zdaje się, że z drugiej strony postaci te są po prostu »zaszyte płótnem lub pobielone« — w myśl postulatów *Traktatu o manekinach*, który wykląda tu szalony ojciec narratora” (10).

Emil Breiter nieco później, po ukazaniu się *Sanatorium pod Klepsydrą*, napisze o ludziach przedstawionych w prozie Schulza: „lalki woskowe na wielkim teatrze świata”, „figury, którym wszystko, co ludzkie, jest obce i obojętne”, „są to przeważnie postaci z innego wymiaru, które tylko dzięki potędze konwencji formalnej posiadają kształt ludzki”. Zdaniem krytyka, Schulz nie potrafi uwolnić się od tej konwencji (39).

Pleśniewicz podkreśla stosunkowo najbogatszą charakterystykę Jakuba, głównego bohatera zbioru, osiągniętą z jednej strony dzięki przedstawieniu pasji ornitologicznych i eksperymentatorskich Ojca (wyrażających problematykę metafizyczną), z drugiej strony — dzięki umiejscowieniu go za ladą sklepu, symbolizującego przyziemny i prozaiczny aspekt rzeczywistości. Opozycję: „sklep—eksperymentowanie”, czyli „przeciętność egzystencji — metafizyka”, zaledwie naszkicowaną przez Pleśniewicza, powojenni komentatorzy podejmą parokrotnie (zob. 141, 169, 222, 243).

Warto przypomnieć, że Schulz zaprezentował literacką koncepcję człowieka z programową, nie ukrywaną groteskowością, stylem prowokującym albo do uśmiechu, albo do oburzenia — w *Traktacie o manekinach* koncepcja ta została postawiona i skomentowana wyłącznie pod kątem autorskich potrzeb artystycznych. Co więcej, całość poglądów wypowiedzianych w *Traktacie* przypisać należy nie tyle nawet narratorowi (nie mówiąc już o autorze!) ile jego ojcu, Jakubowi, z którego ust osłupione krawczynie otrzymują objawienie *Wtorej Księgi Rodzaju*. Wielu recenzentów nie dostrzegło ironicznego cudzysłowu, jakim opatrzone są postulaty antropologiczne *Traktatu*, cudzysłowu podwójnego, dotyczącego bowiem postaci bytowo zależnej od narratora. Schulzowski manekin ma pełnić, z woli Jakuba, określoną funkcję artystyczną, wyznaczoną immanentną poetyką opowiadania. Jakub objawia ambicje stwórcze, a w świecie przez niego kreowanym znajduje się miejsce dla człowieka zdeformowanego i urzeczowionego. Lecz nie powinno oznaczać, że człowiek Jakuba to zarazem człowiek Schulza.

Powyższa dygresja jest komentarzem do frontalnego ataku na literaturę choromaniaków” przeprowadzonego w 1935 r. przez Ignacego Fika z pozycji lewicowych. Atak ten był bowiem wynikiem dość jednostronnego — choć ideowo uzasadnionego — odczytania literatury groteskowej przez bojowego recenzenta (21).

Sama zaś Nałkowska zanotowała 15 IV 1934 (*Dzienniki*) znamiennej uwagę o autorze *Sklepów cynamonowych*: „jego sukces, któremu się nieśmiało dziwi, uczuwam jako osobistą chlubę. Jego książka od trzech lat była gotowa, zanim przyszedł do mnie. Dziś ma doskonale krytyki i, co więcej, mnóstwo listów z uznaniem od osób miarodajnych (Witkiewicz, Tuwim, Wittlin, pochwały Berenta, Przesmyckiego, Leśmiana, Staffa)”. Pod tą samą datą czytamy, iż entuzjastami Schulza byli: „Błęszyński, Brucz, Wat, Czapski, Rudnicki, Boguszewska, Kornacki” (221, s. 73). Przyjaźń z autorem *Sklepów* przetrwała z różnymi perypetiami aż do śmierci Schulza (w r. 1942) — to tragiczne wydarzenie Nałkowska kilkakrotnie z bólem komentuje w *Dziennikach*; „szczególnie piękne” listy Schulza, wyróżniające się w archiwum pisarki, spłonęły w czasie powstania warszawskiego (221, s. 78).

W przypadku Schulza doszło właśnie do pospiesznego utożsamienia sądów Jakuba z sądami samego pisarza. Równocześnie Fik poddał krytyce koncepcje antropologiczne Witkacego, Kadena-Bandrowskiego, A. Rudnickiego, Ważyka, Uniłowskiego, Gombrowicza. Niechętny wobec nowatorskich rozwiązań artystycznych, ujawnia Fik znaczną przenikliwość krytyczną. Wypowiada się z pozycji „zdrowego, normalnego czytelnika”, by sprzeciwić się zjawisku „choromańszczyzny”, której sumaryczna charakterystyka brzmi: „ucieczka w dziedzinę snu, podświadomości lub metafizyki, paseistyczny ekshibicjonizm, pozbawiona dyscypliny i celu reportażomania psychologiczna, chorobliwe szukanie egzotyizmu i niesamowitości, rozkochany we wnętrzościach narcyzizm [!], antyracjonalizm i aspołeczność, narkotyzujący seksualizm, mdły estetyzm, rezygnacja z twórczej, bojowej ambicji poznawania i kształtowania rzeczywistości socjalnej: oto cechy literatury najfałszywiej w świecie nazywanej awangardową”.

Sprzeciw Fika płynie z pobudek nie tylko ideologicznych. Odzwierciedla ponadto nieprzygotowanie ówczesnej publiczności do obcowania z literaturą przyjmującą konwencję groteski jako sposób kształtowania świata przedstawionego i postaci literackiej. Groteska nie mieści się w granicach realizmu pojmowanego dość wąsko i przez krytyka marksistę, i przez „normalnego czytelnika”. W systemie estetycznym Fika nie było miejsca dla awangardy zarażonej „choromanią” (w szkicu nie pada termin najbardziej stosowny, tj. „groteska”).

Wszystkie wymienione powyżej cechy „choromani” zostały omówione w tekście rozprawy, dzięki czemu Fik osadził debiut Schulza na mapie zjawisk literackich, wskazał powinowactwa z rówieśnikami (tj. tymi, których debiuty literackie przypadają na ten sam okres). Szczególnie musi zastanowić fakt, iż spośród wielu utworów właśnie *Sklepy cyrkonowe* najlepiej egzemplifikują krytyczne zarzuty Fika; z tego zapewne powodu, że Schulz doszedł w swej dojrzałej prozie do nieprzekraczalnej — jak można sądzić — granicy pisarstwa groteskowego. W takim ujęciu człowiek (wypisuję za Fikiem tezy bez dowodów): 1) ujmowany jest w kategoriach „psychoanalizy” jako jednostka psychicznie patologiczna; 2) staje się w rezultacie „możliwie nienormalny”; 3) pojmowany jest jako „twór fizjologiczno-metafizyczny”; 4) objawia się głównie od „strony fizjologicznej, seksualizmu”; 5) stanowi mechaniczną sumę pewnych zjawisk psychicznych; 6) dysponuje świadomością, która organizowana jest na jawie „w kategorii marzeń sennych” i która 7) nie respektuje praw logiki zdroworozsądkowej, lecz wytwarza „mimowolne ciągi asocjacyjne”; 8) wyraża się nie w tym, co dlań istotne, lecz w gestach przypadkowych, co jest skutkiem założenia psychoanalitycznego, aby „oddać bezpośrednio i bezinteresownie całą prawdę psychiczną”.

Walory filozoficzne. W tym samym roku, w którym Fik wystąpił ze swoją krytyką, Stanisław Ignacy Witkiewicz ogłosił studium *Twórczość literacka Brunona Schulza* (24), wykorzystywane już przez nas wrywkowo. Praca o charakterze pionierskim ambicjami syntetycznymi góruje nad ówczesnymi recenzjami; Witkacemu chodzi głównie o światopogląd Schulza, o pewne nowe spojrzenie na rzeczywistość przekazane w sposób artystyczny, do czego — jak twierdzi — konieczne jest posiadanie nie tylko talentu, lecz zarazem intelektu, formułującego „światopogląd prawdziwy, to znaczy oparty o mniej lub więcej uświadomiany, mniej lub więcej wykrystalizowany pogląd na istnienie w ogóle (a nie na nasz ciasny światek), pogląd filozoficzny (raczej ogólnontologiczny)”. Witkacy docenia intelektualizm *Sklepów*, przeczuwa istnienie konsekwentnej podbudowy myślowej: „mimo pozornej nikłości myśli jako takiej, mimo nie wyłożonego *explicite* żadnego filozoficznego poglądu książka Schulza zionie światopoglądem niezwykłej siły i sugestywności”.

Sugestywność ta nie jest rezultatem wyłącznie języka artystycznego, tematu,

techniki komponowania — o których pisali recenzenci; również sama malowniczość czy obrazowość tej prozy nie zaciekawia Witkacego, który — wierny swej teorii estetycznej — sięga głęboko, ku ontologicznym podstawom świata przedstawionego przez Schulza. „Schulz kocha materię, jako najwyższą substancję dla niego, ale nie w znaczeniu fizykalnym (i to czyni mi go filozoficznie bliskim); nie ma dla niego rozdziału między materią a duchem, stanowią one dlań jedność: »nie ma materii martwej — martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia« — jest to wyznanie monadologa (raczej monadysty) czy hylozoisty”. Z tych powodów dość szczególnie przedstawia się kwestia fikcyjnej czasoprzestrzeni: „realizm materii implikuje też realizm przestrzenny, ale dla Schulza-artysty, nie filozofa — jest jakaś dzika sprzeczność między realnością naszej zamkniętej przestrzeni codziennej a tymi urojonymi dla nas jej kondygnacjami, które ciągną się dalej w nieskończoność; [...] czas jest dla Schulza również realny jak przestrzeń, jako trwanie stanowiące jedność z rozciągłością w bezpośrednim przeżywaniu”.

Witkacy, tak oszczędny na ogół w pochwałach, określa Schulza mianem twórcy „na granicy genialności” i — by nie pozostać przy banalnych superlatywach — wymienia warunki, które taki twórca winien spełniać; są to cztery elementy konstytuujące indywiduum pisarskie, genialne wówczas jedynie, gdy owe cztery elementy osiągną najwyższy stopień napięcia: „1. Światopogląd nie przyjęty z drugiej ręki, tylko wyrosły z najistotniejszych bebechów twórcy. 2. Intelkt dość potężny, aby ten światopogląd mógł być pojęciowo lub choćby symbolicznie przedstawiony. 3. Talent, to znaczy zdolność tworzenia zdań będących syntezami obrazów, dźwięków i treści pojęciowych w jednorodnie niemal amalgamaty, i to zdań, których szyk słów, obrazowanie i dźwiękowość (czyli razem forma) nie są powtórzeniem żadnej znanej już formy w literaturze. Sądzę, że to wszystko posiada Bruno Schulz. 4. Jeszcze jedno: tak zwana »monumentalność dzieł«, rozmach, szerokość koncepcji filozoficznych i życiowo społecznych, zasięg zainteresowań i syntez, wielkość dzieł wprost czasoprzestrzenna — tego na razie nie ma u Schulza, jakkolwiek w jego poglądzie filozoficznym tkwi to w zarodku” (24).

Ponadto w omawianym studium znajdziemy sporo uwag o Czystej Formie w prozie Schulza; przeczytamy również zapis doświadczeń czytelnicznych Witkacego, które — wsparte refleksją filozoficzną — wnoszą świeże, często do dziś nie wykorzystane pomysły interpretacyjne; miejmy nadzieję, że ten wielostronnie inspirowany tekst — po najnowszych publikacjach w ramach edycji prac filozoficznych Stanisława Ignacego Witkiewicza — odzyska należną mu pozycję.

Na marginesie warto wspomnieć, iż w metodologii jednego z recenzentów — Henryka Domańskiego — wyraźnie odbija się teoria estetyczno-filozoficzna Witkacego. W recenzji ogłoszonej w r. 1934 Domański omawia kilka powieści, wśród nich *Sklepy cynamonowe*, twierdząc: „za niezwykle ważny i nieodzowny element tych dzieł uważam ich zdolność poruszenia istoty człowieka, inaczej mówiąc, ich »nasilenie metafizyczne«” (3). Na tle książek Zawieyskiego czy Ważyka wyróżniają się dodatkowo *Sklepy cynamonowe* — „w przełamaniu artystycznym autora zarówno zdarzenia jak postaci czy nawet obrazy otoczenia (ogród, sklep, pusty pokój) wszystko to urasta do rozmiarów groźnej Apokalipsy. Współczynnik nasilenia metafizycznego jest w tej książce bardzo duży, może właśnie dlatego, że w ogarnianiu »ja i nie ja« (na co zresztą nie ma jeszcze terminu, bo nie jest to przecież ani myśl, ani uczucie, ani akt woli, ani nawet stan — psychologia wymaga w tym miejscu korekty) groza jest elementem emocjonalnym towarzyszącym stale”.

K w e s t i a g a t u n k u. Z powodów genologicznych natomiast warto zwrócić uwagę na niewielką objętościowo recenzję Konstantego Troczyńskiego, który wyraźnie postawił — interesujące z teoretycznoliterackiego punktu widzenia — za-

gadnienie synkretyzmu rodzajowego *Sklepów*. Zdaniem badacza proza Schulza zbliża się raczej ku nowoczesnej liryce, pozbawiona jest bowiem elementów dramatycznych (akcji, dialogów, wyraziście konstruowanych postaci), a bardzo ograniczona w epickości — należałoby więc szukać odpowiedzi na pytanie, „w jaki to sposób Szulc [!] dokonywa połączenia ogólnych zasad kompozycyjnych liryki z zasadami techniki powieściowej” (18).

W podobnym duchu maestrię Schulza określał Piwiński — opisy rzeczy banalnych czy nudnych urzeczywistnione zostają poetycko, zyskując walory wiersza: „prawdziwie niewyczerpany jest autor w metaforyce na temat dnia i nocy, pór roku i pór dnia, poranków i zmierzchów, światła i cienia, pogody i słoty. Rytm tych zjawisk został tu przetworzony na lirykę o niezwyklej nieraz piękności” (10).

O c e n y r e c e n z e n t ó w. Jak brzmiały ogólne oceny debiutu Schulza? Breza: „Uważam [...] *Sklepy cynamonowe* za książkę nieprawdopodobnie piękną. Za rekord wcielonej poezji od dawna u nas nie osiągnięty. Książka ta budzi tyleż oczarowań co refleksyj. Mówiłem o jej pokrewieństwach, a przecież czuję, że jest ona od nich niezależna. Książka ta powstała w zdumiewający samoródzcy sposób” (1). Grzymała-Siedlecki powiada: *Sklepy* są różnie udanymi etiudami somnambulika; „jeżeli autor [...] jest młodzieńcem dwudziestoletnim, to ta książka daje nam zapowiedź wszelkich, nawet najcenniejszych na przyszłość możliwości. Jeśli zaś to już człowiek dojrzewający, to trzeba powiedzieć, że zanadto obrósł manierą niebezpieczną w epoce, kiedy literatura trafnie domaga się prostoty jako najrzetelniejszego wyrazu wewnętrznego” (4). Hollender wyraża nadzieję, że może następna książka będzie lepsza i dojrzała (17). Lorentowicz sceptycznie: „najświetniejsza forma bez zdecydowanej treści jest tylko dobozem pięknych wyrazów” (6). Niesiołowska-Rothertowa krytykuje „studium introwertyka” pełne obsesji wyobrażeniowych, „twór mózgowy”, który nie wzrusza i razi sztucznością (8). Zupełnie inaczej Piwiński: „w całości utwór oryginalny, wymykający się spod wszelkich klasyfikacji, zastanawiający, wielostronny i wieloznaczny, nie zawsze miły, nieraz problematyczny w pewnych zapędach, ale prawie zawsze pełen niezwyklej, olśniewającej poezji” (10).

Sternbach w entuzjastycznej — częściowo z powodów pozaliterackich — recenzji w „Miesięczniku Żydowskim”: książka „jest [...] zadziwiająco dojrzała, jednoznaczowa; [jest] dowodem wysokiego artyzmu, a jednak nie eksperymentem literackim, lecz wyrazem szczerzej bezpośredniości” (14). Pleśniewicz uważa, iż dzieło to „jest świadectwem dojrzałych zamierzeń artystycznych i wyrazem talentu” (11). Skiwski (uzupełnijmy cytowaną wcześniej ocenę): „mistyka bez wylotu, bez perspektyw, bez możliwości rozwojowych” (13). Syga powiada, że wydawca przereklamował debiut pozbawiony „pionu moralnego”, oraz dodaje — co nie dziwi na łamach endeckich — że Schulz atakuje świat „jak Żyd”, że jest talentem wynaturzonym, że znajduje się w niewoli umysłu (15). Janowski: „tego rodzaju literaturę ocenić trzeba jak »czystą« lirykę. Wówczas nie będziemy mieli pretensji do autora, że obrazy jego przepływają niby senne zjawy, z dala od naszego doświadczenia i rozumowania” (5). Domiński: „nieustanne napięcie towarzyszy wszystkim słowom tej książki zwichrzonej, tu i ówdzie niedociągniętej, tu i ówdzie przejaskrawionej, a jednak znakomitej. Krytyka nastawiona socjologicznie i »moralizatorsko« oczywiście odsądzi ją od czci i wiary, bez względu na wysokiej klasy artyzm *Sklepów cynamonowych*. Dzieło dające przeżycie o natężeniu między Poem a Apokalipsą winno być oceniane inną miarą” (3).

Motywy wiązane się z marksistowską orientacją skłoniły Stanisława Baczyńskiego do opinii krytycznej: Schulz deformuje rzeczywistość, podobnie jak to czynił wcześniej Jaworski w *Historiach maniaków*, i stanowi „typowy przykład degeneracji literatury mieszczańskiej”; „wszystko tu jest dowolne, zmyślone, epatujące zawiłanym stylem i sztuczną tendencją do oryginalności”; „produkt *par excellence*

papierowy” (19). Korabiowski stwierdza natomiast: „Schulz jest w literaturze fenomenem jedynym i niepowtarzalnym”, stoi „na granicy psychopatii i genialności”, talentem swym podzielił publiczność literacką na entuzjastów i wrogów (23). Witkacy: „mam wrażenie, że u Schulza jesteśmy jeśli nie już w obrębie genialności, [...] to w każdym razie na jej granicy” (25). I jednocześnie: „czy Schulz poza danymi talentowymi będzie miał siłę wyeksplikować się do dna [...]? Czy będzie miał o d w a g ę wypowiedzieć się, ten najskromniejszy chyba z naszych literatów? [...] Ile jeszcze w głębi jest tej cynamonowej żyły?” (24).

„Łańcuch nietaktów”,
czyli prowokacja Gombrowicza przeciwko Schulzowi (1936)

Tego zderzenia dwóch tak sobie pozór bliskich, a tak odległych mentalności twórczych, zderzenia publicznego — nie skomentowano dotąd, nie wyinterpretowano, mimo iż „spór o doktorową”, toczący się głównie na łamach „Studia”, wnosi ważne informacje o poglądach Gombrowicza, a zaatakowanego Schulza zmusza do ogłoszenia odpowiedzi; od strony faktograficznej polemikę tę przedstawia Jerzy Ficowski (232, s. 165—166), przedrukowując atak Gombrowicza (26) oraz replikę Schulza z tegoż numeru „Studia” (232, s. 69—72).

Gombrowicz, posługując się znamioną dla siebie stylistyką zaczepną, żąda od przeciwnika ustosunkowania się do opinii „doktorowej”, napotkanej w tramwaju: „Bruno Schulz — powiedziała — to albo chory z bocznicem, albo pozer; lecz najpewniej pozer. On tylko udaje tak”. Doktorowa rozpowszechnia tę opinię w kręgach towarzyskich. Ale pisarz — twierdzi Gombrowicz — osoba dotknięta pomówieniem, musi przystąpić do walki, rezygnując jednak z argumentów rzeczowych z uwagi na poziom plotkarki, nie obrażając się z góry ani nie uciekając na wyżyny niedotykalności: „okrucieństwo sprawy polega na tym, iż wszelkie obiektywne argumenty nie na wiele się przydadzą. W istocie, jakże dowodzić przygodnej kobiecie, że się nie jest wariatem ani pozerem. Nie o treść tu idzie, lecz o formę. [...] rzucimy okiem i stwierdzimy, czy Schulz, zaskoczony na równej drodze przez niedorzeczny przypadek z kobietą, zdołał zachować dobrą, suwerenną formę, czy też skompromitował się ku naszej złośliwej ucieście. [...] Nuże! Złiz na ziemię! Puść się w taniec z pospolitą! [...] Cóż byłaby warta Twoja forma, gdyby miała zastosowania jeno na wysokości dwóch tysięcy metrów nad poziomem życia? Trzeba rozgrywać się z ludźmi na każdym poziomie i w każdym możliwym przypadku” (26).

Schulz nie puszcza się jednak w taniec ani „z pospolitą”, ani nawet z przebiegłym prowokatorem, nie przyjmuje podstępnego wyzwania, ale — skutecznie, efektywnie i przekonująco — poddaje psychoanalizie pobudki owej prowokacji, przedstawiając jedno z najprzenikliwszych studiów światopoglądu autora *Pamiętnika z okresu dojrzewania* (przedruk: 232, s. 69—72). O ile nam wiadomo, rewelacyjne konstatacje Schulza — ujawniające nieomylną intuicję psychologiczną, owo „szczególne unerwienie”, o którym mówił Grzymała — nie zostały wykorzystane przy interpretowaniu Gombrowicza i tym bardziej nie zostały wyzyskane do rekonstrukcji poglądów samego Schulza na kwestie takie, jak: pisarstwo i artysta, sztuka literacka wobec tłumy.

Jeszcze w tym samym numerze „Studia” czytamy natychmiastową replikę Gombrowicza (27): „za śmiały, za dumny jesteś, zbyt górnie zapiałeś, robisz na mnie wrażenie człowieka bez ciotki — czy zdaniem Twoim winniśmy zapomnieć o nich, egzystować, jak gdyby nie było na ziemi istot, w których przechowała się pamięć naszych krótkich majtek?” Doktorowa, jak się zdaje, w pewnym stopniu pełni rolę takiej właśnie „ciotki”, która nie rozumie literatury. To reprezentantka tłumy, ilościowo dominujący typ socjologiczny, odbiorca trywialny. Gombrowicz

pierwszy chyba w polskiej literaturze jasno uświadomił pisarzom, że wobec takiej publiczności literackiej sytuacja artysty celebrującego sztukę dla wybranych jest zawsze „dwuznaczna i wątpliwa”. Ponadto podtrzymuje kwestię życiowej jednorodności pisarza-człowieka: „czyż życie prywatne pisarza na każdym kroku nie kompromituje życia publicznego? Czyż nie załatwione małostki, drobnostki nie skrzeczą jego wielkości? Czyż oddolne sfery społeczeństwa nie nabijają się ze sfer odgórných, uważają to wszystko, co tam się wyrabia, za błagę, zgrywę, bluff i samooszukiństwo?” Schulz — jak pisze jego adwersarz — chciał poruszać w swym liście tylko „problemy horyzontalne” (Dola Człowiecza, Miłość, Śmierć, Przeznaczenie Ludzkości), gdy tymczasem w biografii istnieją zjawiska kompromitujące — „łydki, mamki, ciotki”.

Taktyka górnołotna Schulza polegała na niedostrzeganiu problemu „łydczanego”: „przejrzałem Twoją grę! — tryumfuje Gombrowicz. — Nie umiając zająć stanowiska wobec trywialnego, niesmacznego faktu z doktorową, którą Cię poszczułem, aby skubała Ci łydki, uciekłeś się do pochlebstwa, wywyższyłeś mnie w nadziei, że ja, wywyższony, przestanę Ciebie poniżać”.

Polemika odbiła się echem w prasie. Skiwski krytykował obu autorów za pretensjonalność literacką, za publiczne „wygadywanie się” z prywatnych problemów; oto Gombrowicz potrafi „wysubtelnić i wyśrubować do wyżyn problemu osobiste niedogodności, z którymi para się każdy pisarz” (34). Niemniej kwestia opinii „zwykłego człowieka” o literaturze, osoby niekompetentnej, jest dla Skiwskiego sprawą ważną, złożoną i domagającą się rozwiązania. Zdaniem krytyka, tryptyk korespondencyjny naśladuje dyskusję listowną Gide’a z Mauriakim i przy pewnej kulturze wypowiedzi może ciągnąć się w nieskończoność. Jednocześnie w tej snobistycznej wymianie poglądów zostają roztrwonione pomysły godne literackiego opracowania i nie dochodzi do kumulacji osobistych kontrowersji — w kształt dzieła literackiego. Patos i wyżyny dyskusji są wręcz śmieszne i dziecinne.

Gombrowicz zareagował na wystąpienie Skiwskiego już w następnym numerze „Studia” artykułem *Łańcuch nietaktów*, gdzie na odmianę językiem dyskursywnym, umiarkowanie nacechowanym emocjonalnie, powtórnie wyklada główne tezy swej prowokacji. Wyjaśnia więc po pierwsze, że chciał tym świadomie nietaktownym listem przeprowadzić eksperyment, czy „życie” — uosobione w postawie doktorowej — wytrąci pisarza, czyli Schulza, z zajmowanej pozycji; po drugie pragnął wykazać, że pisarz musi sobie wypracować stosunek do „rzeczywistości życiowej”, ponieważ jako twórca kształtuje się w dialogu z żywymi ludźmi i obok napisanej literatury istnieje jeszcze sfera pozaliteracka („życiowa”), w której krytyczny czytelnik może zweryfikować „wielkość” pisarza; Gombrowicz opowiada się właśnie po stronie takiego dociekliwego odbiorcy. Stąd wniosek, iż trzeba być wielkim we wszystkich dziedzinach, aby się nie skompromitować. Nie wolno też budować własnego mitu, a — zdaniem Gombrowicza — literacka kariera Schulza jest przykładem jednostronnej mistyfikacji, wyspecjalizowanej wielkości, która to wielkość nie wytrzymała próby konfrontacji z opinią doktorowej — „szlachetny i czysty, lecz niepraktyczny poeta wpadł”. Na marginesie wyjaśnienia Gombrowicz przyznaje, iż sam — świadom ograniczoności literatury jako konwencjonalnej formy — od początku celowo pisze parodię i mistyfikację: „żadna forma nie jest równoważna mej rzeczywistości; stąd nie będąc nigdy zupełnie prawdziwy, wolę podkreślić dysproporcje, niż pokryć je wypracowaną i kłamliwą prostotą” (28).

Ciekawie scharakteryzował przebieg sporu dwu pisarzy i krytyka Andrzej Pleśniewicz, tym razem na łamach „Kuriera Porannego” (32). W sumie, powiada, polemikę rozpatrywać można na płaszczyźnie towarzyskiej (tu publiczne wystąpienie Gombrowicza jest nietaktem) oraz literackiej, na której sprawa posiada aktualność. Pleśniewicz rozwija zagadnienie, z powodzeniem dążąc do obiekty-

wizmu: „najwyższą instancją sporu o doktorową jest dążenie do jednolitości wewnętrznej. [...] Lecz jak ją osiągnąć można? Przypuśćmy, że w życiu pisarz zachowuje się w sposób sprzeczny z kulturą wewnętrzną czy rozważą, której dał wyraz w dziele”. I cóż z tego — kontynuuje Pleśniewicz — że Conrad był snobem, czy to rzutuje na piękno *Zwierciadła morza* lub *Lorda Jima*? „Z pewnością nie! Kogóż więc dzisiaj snobizm Conrada obchodzić może? Przecież jedyną analogią stosunków towarzyskich i literackich jest ich fakultatywny charakter. Nudzi mnie książka — przestanę czytać. Męczy mnie człowiek — unikam go!” Pleśniewicz neguje w końcu główną tezę Gombrowicza, opowiadając się po stronie Schulza: „dlaczego więc »pisarz pełny« ma »rozgrywać się z ludźmi na każdym poziomie i w każdym możliwym przypadku«? Czy nie wystarczy mu walki na własnym, to jest najwyższym poziomie?”

Jako trzeci zabrał głos w sprawie tryptyku listowego Włodzimierz Pietrzak w artykule *Święte szukanie* (31); krytyk dostrzegł w wypowiedzi Gombrowicza istotną dla współczesności kwestię: „jak się to dzieje, iż powieść, poezja, muzyka, plastyka, formy myślenia stają się dla znakomitej większości społeczeństwa nieprzetłumaczalne na język doraźnego użytku? Wartości, uzyskiwane w trudzie artystycznego tworzenia, przestają być towarem o obiegu społecznym; masa społeczna zużywa ich coraz mniej i coraz mniejszym darzy je zainteresowaniem”. Źródłem doskonałej obojętności mas społecznych na sztukę okazuje się — zdaniem Pietrzaka — podporządkowanie celów artystycznych polityce. Taką sztukę krytyk jednak odrzuca i opowiada się po stronie najambitniejszych twórców, podejmujących „święte szukanie”. W wypowiedzi odzywa się — podobnie jak w myśli Witkacego — echo młodopolskiej niechęci artystów-kapłanów do tłumu pospolitych „mydlarzy”. Niestety, wielu artystów idzie na kompromis: „reprezentanci tłumu, kiedy piętnują drogi świętego szukania i kiedy agresywnym krzykiem żądają sztuki łatwej, dostępnej i zależnej od życia — nie spotykają się z gwałtownym oporem artystów. Nikt łatwiej nie poddaje się niż artyści, gdy spotka ich zarzut niepotrzebności, nieprzydatności” (31).

Warto w końcu nadmienić, że Witold Gombrowicz — dokładnie po upływie ćwierćwiecza od ataku na autora *Sklepów cyjankowych* — we *Fragmencie dziennika*, ogłoszonym na łamach paryskiej „Kultury”, przedstawił dzieje swej znajomości z Schulzem (114). Relacja subiektywna, „egocentryczna” i na pozór krzywdząca dla niezującego pisarza, spotkała się z negatywną oceną Jerzego Ficowskiego: „[Gombrowicz] w sobie właściwej manierze literackiej kreśli urojony [...] portret Schulza i imaginacyjny zarys stosunków między nimi dwoma. Nie jest to nawet w częście źródło wiarygodnej wiedzy o Schulzu i nie warto się z tego punktu widzenia powoływać na nie ani zeń cytować” (232, s. 165). Otóż wydaje się, że tym razem Ficowski zlekceważył ważny dokument — jeśli już nie faktograficzny, to na pewno psychologiczny, a bezcenny wręcz właśnie dzięki ewentualnym przerysowaniom. To prawda, Gombrowicz nie oszczędza Schulza: szeroko omawia jego masochizm, życie wewnętrzne, czołobitny stosunek do sztuki. Niemniej też — Schulza nie ośmiesza. Za to daje odkrywczy komentarz do ich wzajemnych zależności literackich (stosunek do formy), również od Witkacego. Dla historyka literatury tekst ten jest ważną informacją o tzw. „szkole mitologów” (określenie Sandauera).

„Sanatorium pod Klepsydrą” (1937—1939)

Pierwszym recenzentem *Sanatorium* był 24-letni wówczas, początkujący krytyk literacki — Artur Sandauer (36), który po wojnie odegrał tak ważną rolę zarówno w popularyzacji, jak i interpretacji twórczości Schulza. Zdaniem recenzenta drugi tom prozy w doskonałości chwytu poetyckiego i szczegółu pozostaje w tyle za debiutem. Spostrzeżenie bystre: jak wiemy z listów Schulza, książka wydana

w 1937 r. mieści na ogół utwory wcześniejsze; chronologicznie rzecz biorąc, stanowi właściwy debiut. Przenikliwy Troczyński stwierdza podobnie, że *Sklepy cynamonowe* były zbiorem dojrzałych opowiadań — obecny tomik, jako świadoma kontynuacja (!), jest słabszy, trudniej go przeczytać w całości, jednym tchem; rozczarowuje styl, gdzie przedawkowane lekarstwo stało się trucizną. W tej sytuacji przeciążona autobiografizmem twórczość artysty znajduje się „na ślepych torze” (58).

Na przykładzie *Wiosny* Sandauer zauważa, że Schulz posiada umiejętność budowania „akcji nierealistycznej”, a wiosna — jako zjawisko klimatyczne — rzutuje na typ narracji, która staje się niespokojna, splątana, dorywcza i „byłe jaka”. Innymi słowy — utwór ten jest poszukiwaniem wyrazu, który byłby godny swego tematu: „tematem [...] noweli stało się poszukiwanie tematu [...]. Osiągniętu Schulz marzenie wszystkich artystów: zidentyfikowanie treści i formy”. Szereg motywów do tej noweli zapożyczył Schulz z „romansu dla służących”; w sumie, obiektywnie patrząc, jest to tandeta literacka. Ale — powiada Sandauer — taka tandeta wzrusza dzieci, poznające rzeczywistość całkiem inaczej niż dorośli. Konkluzja: „*Wiosna* Schulza wskrzesza to dziecięce marzenie i przekłada na język wysokiej sztuki. Jest to arcydzieło zbudowane z odpadków” (36).

Wśród kilkunastu recenzji opublikowanych po ukazaniu się *Sanatorium* parę pozycji wyróżnia się ambicjami syntetycznymi, pobudzonymi nie tyle może nawet rosnącym rozgłosem drohobyckiego pisarza, ile tematyką tomu, jawnie podejmującą zagadnienie czasu; w bezpośrednim związku z tym — znowu pojawiła się kwestia deformacji rzeczywistości. Sporo uwagi poświęcono zagadkowej nadal metaforyce Schulza, koncepcji człowieka, intelektualizmowi tej prozy; wypłynęły zagadnienia genologiczne; wyszukiwano pokrewne twórczości Schulza zjawiska w literaturze europejskiej, nie zadowolając się już koneksjami krajowymi; chwalono logikę autora i często porównywano go z Gombrowiczem, znacznie rzadziej z Witkacym; wreszcie orzekano, że pisarz znajduje się „na ślepych torze”, bądź też przeprowadzano frontalne ataki, kontynuując linię Ignacego Fika.

Emil Breiter stwierdza, że Schulz stworzył własny świat „ponadczasowy i ponadprzestrzenny”, czym na pozór przypomina Poego czy E. T. A. Hoffmanna. Gdy bowiem patrzeć znikliwiej, okazuje się, że pisarz — Breiter stawia za przykład *Samotność* — żeruje na metaforze: „jest to świat absolutnej rzeczywistości, odbitej jak w lustrze w swoich własnych, potwornie wyolbrzymionych metaforach” (39). Odkształcenie rzeczywistości polega, zdaniem krytyka, na technice kinematograficznego rzutowania cienia małego przedmiotu na wielki ekran — otrzymuje się efekt wyolbrzymienia szczegółu. Tak uzyskany obraz zostaje opracowany logicznie i przekonywająco, a drobnostki odkrywają przed czytelnikiem nieprzeczuwane tajemnice: „panteistyczny stosunek do świata pozwala Schulzowi nie tylko na ciągłe przechodzenie podmiotu w przedmiot i na obcowanie z rzeczami jak z ludźmi, ale ułatwia mu docieranie do życia odartego z wszelkich konwencjonalizmów”. W pewnym sensie Schulz jest „obrazoburcą”, albowiem „demaskuje świat pozabawiając go zasady przyczynowej, czasowej i przestrzennej”. Efekt sugestywności osiąga pisarz poprzez zdyscyplinowanie rozumowania i zdolność wyciągania konsekwencji z analogicznych założeń. Jego proza dzięki temu zaskakuje koncepcją przedstawienia, zachwyca również walorami malarskimi: „jak wirtuoz-kolorysta, umie on odtworzyć wszelkie odcienie i odmiany czerności, a kolor jego tęczy wywodzi się z tej podstawowej dla jego widzenia i dostrzegania barwy”.

Michał Chmielowiec w syntetycznej rozprawce charakteryzuje twórczość Schulza w ogólnej kategorii „fantastyczności”, Zauważa, że kształtowanie warstwy konkretów cechuje się dwiema tendencjami: 1) lekceważeniem związków czasowych, również przyczynowych i w końcu logicznych, 2) przerysowaniem i wyolbrzymieniem przedstawionej rzeczywistości — „oryginalnym niemal bez precedensów chwy-

tem Schulza, zapewniającym jego fantazjotwórstwu specjalną odrębność, jest rozszerzenie metafory, rozbudowywanie jej w rozległe obszary pełne drobnych, aż do realizmu, szczegółów" (40). W tej pracy krytyk określa prozę Schulza mianem „czystej fantastyki”, powiadając nie bez racji: „najczęściej tłumaczy się opowiadania Schulza jako konkretyzację marzeń sennych lub chorobliwych majaczeń, ale i to odnosi się raczej do techniki fantazjowania, nie jest więc motywacją, bo autor nigdzie nie mówi, że tak mu się śniło, przeciwnie, nierzeczywiste wydarzenia opowiada z miną zupełnie serio, przekonany niby o ich *sui generis* realności”.

Słuszne to spostrzeżenie, bezwiednie powtórzone przez Jerzego Jarzębskiego (207), każe Chmielowcowi interpretować tekst tylko i wyłącznie w oparciu o informacje dane w zapisie. „Pseudomotywacje” nadają tej prozie szczególny powab, a dokładność i drobiazgowość narracji mają wywołać u czytelnika przekonanie o realności przedstawienia. Temu też służy — dodaje krytyk — „inwazja terminów naukowych”, obiektywizujących relację. W końcu pada ostry zarzut — tego rodzaju literatura jest na dłuższą metę jałowa, gdyż „z natury czystej fantastyki wypływa też doszczętne odproblemienie [...]. Ekskluzywny estetyzm, aintelektualizm i amoralizm opowiadań Schulza wyklucza z recepcji czytelnika sferę jego przeżyć intelektualnych i etycznych dając w zamian tylko krótkotrwałe wzmożenie przeżyć estetycznych, w najwęższym tego słowa znaczeniu”. Niemniej Chmielowiec uznaje wybitność Schulza, polegającą na „realizmie rozrosłej w wizję metafory”.

Swoistością metafory Schulzowskiej zajął się również Artur Sandauer w artykule *Szkola mitologów. Bruno Schulz i Witold Gombrowicz* (57). Deformacja rzeczywistości u obu pisarzy — argumentów dostarczają krytykowi nowele Gombrowicza *Dziewiectwo* i *Biesiada u hrabiny Kottubaj* — spowodowana została użyciem metafory, której elementy są symbolami ukrytych stanów rzeczy lub relacji międzyosobowych; ta nowa odmiana metafory ma więc właściwości magiczne i różni się zasadniczo od tropu stylistycznego znanego w tradycji literackiej: „metafora tradycyjna jest pozbawiona akcji; zestawia rzeczy, lecz nie tworzy między nimi związków czynnych; dynamikę pozostawia symbolowi. Figura mitologiczna łączy atrybuty obydwu: dynamizuje metaforę i deformuje symbol [...]. Rozliczne przemiany, dokonujące się w nowelach Schulza, są właśnie wprowadzeniem w ruch metaforę dotąd statycznej”. Tę przenośnię nazywa krytyk „metaforą mitologiczną”, choć może raczej należałoby mówić o „metaforze metamorficznej”.

I tak — pisze Sandauer (57) — w *Martwym sezonie* noc „panuje nad światem”, a proces tego panowania konkretyzuje się bohaterowi tak dalece, iż zaczyna uważać noc za rzeczywistość (a nie stan rzeczywistości). Schulz mitologizuje opisywane zjawiska, budując „abstrakcyjny model świata mitologicznego”: doznanie jednostkowe, subiektywne podnosi do rangi praw ogólnie obowiązujących. Widać to na przykładzie *Wichury*, gdzie subiektywna wizja wiatru przedstawiona jest szczególnym, również subiektywnym stylem. Narrator przenosi cechy własnej wizji na narrację, znak zostaje splątany ze znaczeniem — w rezultacie powstaje „utwór samookreślający” (w powojennym przedruku termin zmodyfikowany: „utwór autotematyczny”), w którym narracja imituje przedmiot narracji. Podobnie w *Wiosnie*: rzeczywistym tematem jest tu, po pierwsze, wiosna jako pora roku, po drugie — nowela *Wiosna* jako tekst *in statu nascendi*. „Niedojrzałość” klimatyczna wiosny znajduje odbicie w niedojrzałej, a więc nieprecyzyjnej narracji. Nowela w stosunku do rzeczywistości ma charakter mitologiczny, w stosunku do samej siebie — „samookreślający” (*vel*: „autotematyczny”); idea wiosny ukształtowała w noweli kompozycję (i na odwrót).

Ignacy Fik, wierny swym założeniom filozoficznym, ogłosił w 1938 r. artykuł poświęcony problematyce czasu w literaturze drugiego dziesięciolecia — większość też egzemplifikowana jest, co znamienne, twórczością Schulza; tytuł to ciceroniński okrzyk zgorszenia: *Co za czasy!* (43). Krytyk podkreśla różnorodność definicji czasu

w zależności od gałęzi wiedzy — czym innym jest czas w matematyce, czym innym w psychologii. Literaci mają skłonność do pasożytowania na dorobku nauk ścisłych, czego przykładem Joyce i Proust. Do epoki romantyzmu dbano, ogólnie rzecz biorąc, o życiowe prawdopodobieństwo przedstawionego czasu; romantyzm zakłada linearny porządek chronologii, właśnie wówczas następuje destrukcja przedstawień temporalnych, utwierdzona w literaturze pisarstwem Dostojewskiego, w filozofii zaś koncepcjami Bergsona. Pochopnie — powiada Fik — przyjęto w sztuce literackiej poglądy Freuda, przechwycono relatywizm Einsteina, co spowodowało relatywne przedstawianie człowieka, który przestał być dla literatów osobowością społeczną podległą definicji; przeciwnie, człowiek stał się bytem chwilowym, „sumą wrażeń”, zespołem przypadkowo nagromadzonych faktów. Ryzykownie miesza się materię snu, marzenia i omamów — celuje w tym obcy Fikowi surrealizm.

Najstłynniejszym dręczycielem czasu, „*enfant terrible*” w literaturze polskiej, stał się Schulz; w jego pisarstwie więź pomiędzy rzeczami a czasem rozluźniła się tak dalece, że stało się możliwe — fakt oburzający dla krytyka — zaistnienie zdarzeń bez przedziału temporalnego. Czas ma u Schulza charakter rzeki lub ulicy, jest uprzedmiotowiony, posiada zaułki, rozlewiska — krytyk dokumentuje swój wywód licznymi cytatami. Czasy subiektywne, psychologiczne, konkretyzują się namacalnie, płyną w różnych kierunkach i z różną prędkością. Stąd też możliwe stały się czasy nielegalne. W świecie prozy Schulza czas jest skończony i rozciągnięty podobnie jak materia.

Niemniej, przyznaje krytyk, w *Sanatorium* występuje jakby platońska idea czasu, która niedoskonale urzeczywistnia się w zjawiskach, konkretyzuje się w czasach namacalnych, materialnych. Czas nie przebiega ponadto jednostajnie i wymaga ciągłej opieki człowieka. Następnie Fik wylicza w dwunastu punktach źródła i sposoby realizowania opisanej koncepcji czasu — jest to jedna z najciekawszych prób charakterystyki tej podstawowej u Schulza kwestii i niewielkie ma tu znaczenie zdecydowanie negatywny stosunek krytyka do przedmiotu rozważań. W końcu Fik stwierdza: obiektywności czasu nie wolno rozbijać, ponieważ dehumanizuje się literaturę, nie wolno równouprawniać subiektywnych rzeczywistości, należy rzeczywistości poszukiwać w historii, dążyć po męsku i stanowczo do tego, co jest właściwym celem literatury.

Z przychylnością natomiast podjął problem Adam Krawczyk w rozprawce *Czas u Bruno Schulza z 1939 roku* (61), uznając za normalne w literaturze XX-wiecznej wykorzystywanie czasu subiektywnego i wprowadzenie w dziele literackim zupełnie odmiennych upływów czasu (Proust). Utrzymuje, że w literaturze, podobnie jak w filmie, czas jest zjawiskiem nierozzerwalnie związanym z dynamicznym charakterem zdarzeń i z samym faktem opowiadania, wykorzystującym język o przebiegu analogicznie linearnym jak czas. Schulz używa „czasu syntetycznego, którego składnikami są czasy psychologiczne różnych epok i stanów duchowych, przeniesione żywcem na platformę teraźniejszości i urealnienia w chwili obecnej”. Tendencja ta zbliża pisarza do futurystów i surrealistów. Równocześnie w opowiadaniach pojawia się czas senny: „system» Bruno Schulza polega bowiem na urealnianiu elementów snu czy marzenia i wprowadzaniu ich drogą bezpośrednią, bez demaskowania ich »hypnologicznego« charakteru, w świat rzeczywistości”. Ten to właśnie manewr daje, zdaniem Krawczyka, efekt fantasmagorii oraz „egzotyzyzowanie powszedniości i konkretyzowanie pojęć niematerialnych czy abstrakcyjnych”.

Manipulacjom dotyczącym czasu towarzyszą charakterystyczne „metafory architektoniczne” — przestrzennie zgeometryzowanej metaforze podlega u Schulza również czas. Człowiek potrafi wchodzić na boczne tory oficjalnej chronologii — „świadczy to, że czas ten posiada strukturę psychologiczną. Jest to mianowicie czas, w którym urealnia się marzenie, odrębny świat, zbudowany z pierwiastków wyb-

rażni” (61). Opisana przez Krawczyka struktura czasu umożliwia pojęcie „chronoterapii” w takim stylu, w jakim prowadzi ją dr Gotard w *Sanatorium pod Klepsydrą*. W tym dziwnym uzdrowisku czasy indywidualne pacjentów (np. Ojca i Syna) nie przystają do siebie. Podobnie dzieje się z narratorem *Wiosny* — mały chłopiec, niezauważalnie i bez uprzedzenia czytelnika, staje się człowiekiem dorosłym. Czyżby ta zmiana dokonała się w ciągu jednej wiosny? — pyta Krawczyk. Bynajmniej, „autorowi chodziło o co innego. On urealnia postacie i sytuacje wyjęte z marzenia dorastającego chłopca i rzuca je na tło prawdziwej wiosny”. W opowiadaniu *Emeryt* zostają wskrzeszone wspomnienia starego człowieka, który na pozór fizycznie uczestniczy w świecie wspomnień; na pozór, ponieważ narracja nie informuje czytelnika o przejściu bohatera w chronologię marzeń. Wprost przeciwnie — sugeruje się metamorfozę starca w dziecko: „wejdźmy po prostu w przeszłość, zrekonstruowaną na terenie teraźniejszości, a będziemy mieli próbkę jednego sposobu, jakim posługuje się Bruno Schulz w kompozycji swoich opowiadań”.

Sporo ciekawych spostrzeżeń o czasie znajdziemy w zdecydowanie krytycznej, miejscami napastliwej, wypowiedzi dwóch znakomitych krytyków — dwugłos Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego ukazał się również w 1939 roku (63). Wyka stwierdza, iż druga „książka Schulza narodziła się z ostatecznego rozkładu poczucia czasu”; pisarz jest temporalnym mitologiem — „człowiek opętany godzinami, prometeuszek rozpięty na wskazówce zegarowej, pożerany przez roje sekund — oto Schulz”. Wszystko inne, zdaniem krytyka, stanowi dodatek do tej głównej obsesji pisarza i dlatego jego twórczość to ostateczne wydanie „impresjonizmu temporalnego”. Inaczej jednak niż u Prousta, u którego tak pojmowany czas miał walor humanistyczny, „u Schulza jest jedynie m a r t w a n a t u r a w c z a s i e”. W tym miejscu, o dziwo, mimo odmiennych podstaw filozoficznych, zbiegają się argumenty Wyki z argumentami Fika. Wykę oburza, że ludzie u Schulza są uprzedmiotowieni i grają dokładnie tę samą rolę co przedmioty — „prowadzi to do dwóch wybitnie antyliterackich i antyhumanistycznych wyników”, mianowicie: czas pełni „funkcję malarską (obrazy), a nie pisarską”; książka staje się tworem hybrydycznym, kryje w sobie sposoby „antyliterackie”. Niekiedy Schulz przypomina Wyce Tuwima-sensualistę. Razi krytyka absolutnym brakiem hierarchii, dowolnością pretekstów, z której to dowolności czyni dogmat, podobnie jak Truchanowski. Cała twórczość Schulza może być uważana za przykład dobrowolnej autoeliminacji, zejścia na „rubieżę czasu” — „wszystko, co było emeryturą historii, ma tutaj wartość dokumentu”. Ostatnie zjawisko Wyka wiąże z dekadentyzmem galicyjskim.

Rokowania jak najgorsze: *Sanatorium pod Klepsydrą* to twór „pseudokultury”, piarstwo takie „nie staje się pozycją przyszłości w młodej literaturze”, o drugą książkę Schulza nie warto kruszyć kopii. Wyka nie oszczędza przy tym recenzentów przyjaznych autorowi *Sanatorium* — zarzuca im nieuctwo, niedostrzeżenie wtórności i epigoństwa Schulza, który powtarza „hiperromantyczne kawały”, eksploatuje biologizm *etc.*

Napierski uderza w tę samą strunę: Schulz to pisarz kaleki, autor traktatów pięknoducha, cikliwy sentymentalista kokietujący czytelnika, twórca utworów malowanych we wtórny sposób; zdanie Schulza jest zwikłane, szkaradne w ornamentacji. Pisarz „podrabia cudowność”, mistyfikuje, przywiązuje do rzeczy zbyt wiele znaczenia, a jego freskowe obrazy są nieudolne — „rozsympują się jak zwietrzały papier”, „jest opisywaczem i skrajnym sensualistą”, grzeszy „solennym i koślawym gadulstwem”. Schyłkowy liryzm Schulza zamienia się w kostiumologię, a kiepskie jego „szmiry” obdarzone zostają autonomią. Proza „afabularna”, bezprzedmiotowa, pełna opisów stanów wewnętrznych — przypomina zapóźniony ekspresjonizm. Poglądy Schulza są „prowincjonalne” i dyletanckie — w dziedzinie eschatologii, onto-

logii, apokaliptyczności; okazuje się całkowicie nielogicznym i naiwnym mitomanem okresu dojrzwania. Tkwi po głowę we freudyzmie, a jego postacie są woskowe, nieprawdziwe. Przeprowadza „mumifikację moderny” — zarówno w przesadnym stylu, jak i secesyjnej malarskości; wszystko w tej prozie jest sztuczne, wybujałe, krasomówcze. Pseudonaukowa nomenklatura razi pretensjonalnością, a metoda realistyczna zastosowana do spraw zupełnie urojonych doprowadziła do „klęski transformisty”. W końcu Napierski bezlitośnie orzeka: Schulz posiada drugorzędne zdolności do groteski, ale cierpi na chroniczne ubóstwo i niedosyt wyobraźni. Jego publiczność to „sporo pocziwych mieszczuchów, trochę obojętnych pięknoduchów i garstka natarczywych snobów” (63).

W przeszło 40-letnich dziejach recepcji Schulza nie znajdziemy równie zjadliwej, równie morderczej i nie przebierającej w środkach napaści literackiej. Dla historyka literatury oba teksty stanowią przykład stronniczego komentarza do opacznie pojmowanej twórczości. Z przedstawionego przeglądu wypowiedzi krytycznoliterackich widać, że zdanie dwóch zoilów nie pokrywa się z większością głosów. Martwiła się Zofia Nałkowska (*Dzienniki*, 8 II 1939): „Niesłychaną napaść Wyki i Napierskiego w „Ateneum” na Schulza, jako na kalekę i ułomnego, uczuвам też jako zły bardzo symptomat” (221, s. 75). Innych reakcji środowiska pisarskiego nie znamy — przeszkodziła wojna. W roku 1942 Schulz został zastrzelony przez gestapowca na ulicach Drohobycza, los nie oszczędził również Stefana Napierskiego. Po wojnie Wyka — we wstępie do *Starej szuflady* (63) — odwołał swój krzywdzący atak.

Do dzisiaj najszerszym artykułem o zagadnieniach genologicznych u Schulza pozostaje wypowiedź Eugenii Krassowskiej opublikowana w lwowskich „Sygnałach” (49). Każdy z dwóch zbiorów opowiadań, zdaniem autorki artykułu, jest wyraziście skomponowany — może nie w takim stopniu, aby go uważać za powieść o jednolitej fabule, ale — dzięki „osobie opowiadającego, jedności terenu, powtarzaniu się kilku zasadniczych motywów (ojciec, sklep, dom)” — odznaczają się one znacznie wyższym stopniem zorganizowania niż przeciętne zbiory prozatorskie. Trudno wyznaczyć następstwo czasowe przedstawianych wydarzeń, ponieważ „Schulz bierze garść wydarzeń i tasuje je jak talię kart. »Pozaczasowość« wynika ze świadomych zamierzeń autora i łączy się z jego najgłębszą postawą artystyczno-metafizyczną”.

Kategorię „pozaczasowości” Krassowska wiąże następnie z wyobraźnią pisarza, który — posiłkując się konkretnymi, acz przetasowanymi zdarzeniami — osiąga dla najbłahszych faktów codzienności najdalsze „perspektywy fantastyczno-wyobraźniowe”. Oba zbiory proponuje Krassowska uważać za szczególne odmiany powieści, pozbawione cech mimetycznych. Odrzucenie przez Schulza kategorii czasu wpłynęło bezpośrednio na koncepcję narratorów i bohaterów — muszą być to osoby swoiście wyłączone z potocznego przeżywania czasu: „bohaterem blisko połowy fragmentów jest ojciec, żyjący inną rzeczywistością, a mówiąc językiem naszej rzeczywistości — chory psychicznie. Szczególnego sensu nabierze zainteresowanie artystyczne autora dla postaci obdarzonych jakimiś niecodziennymi własnościami: Tłuja, Edzio, Dodo, wuj Hieronim, nawet ciotka Pelagia z wybuchem niesamowitej złości”.

Nie można jednak powiedzieć, że Schulz pisze powieść fantastyczną, zbyt bowiem, na pierwszy rzut oka, przypomina realistów; jego specyfika polega na tym, że — często niedostrzegalnie — transponuje przedstawianą rzeczywistość „fantastyczną czy irracjonalną”; obie te rzeczywistości przenikają się wzajemnie, sam zaś akt transpozycji nie jest przez pisarza motywowany, inaczej niż w ujęciach realistycznych, gdzie zaznacza się granice pomiędzy fantastyką a realnością. Konkluzja: „może by więc najbardziej stosowne dla tej twórczości było określenie »powieść imaginacyjna«”.

Następnie omawia Krassowska właściwości strukturalne wyodrębnionej przez siebie odmiany gatunkowej, zwracając uwagę na brak pierwiastka dramatycznego w obu powieściach, oscylację pomiędzy groteską a tragicznością. Uwidocznia rolę słowa, które „jest najważniejszym elementem utworów Schulza. Można by zaryzykować twierdzenie, że nie występuje ono nigdy w częstej dla powieści funkcji komunikatywnej, ale zawsze ma swój ciężar artystyczny. Zbliża to twórczość młodego [!] pisarza do czystej liryki”.

Narrator u Schulza, zdaniem Krassowskiej, nie próbuje nigdy tworzyć iluzji obiektywności, zastrzega sobie prawo do własnych poczynań twórczych, dając im „podbudowę teoretyczno-metafizyczną”; narrator pamięta, szczególnie w *Sanatorium*, o czytelniku i nie szczędzi mu wyjaśnień, oprowadzając go po obszarach swej imaginacji.

W świetle tych ustaleń wypada Schulza uznać za eksperymentatora: „jego eksperymenty są bardziej zdecydowane i rewolucyjne. To już nie wprowadzanie nowych elementów do powieści, ale negacja artystyczna samego gatunku”. Schulz pozbył powieści jej sedna, tj. akcji, i uprawia raczej poezję w powieści, zajmując stanowisko ponadgatunkowe. Posunięcie to, zabójcze dla gatunku, „w zakresie słowa poetyckiego wnosi nowe, odkrywcze wartości” (49).

Dość często, jak wspomnieliśmy, kojarzono nazwiska Schulza i Gombrowicza, choć niezależność Gombrowicza sam twórca *Sklepów cynamonowych* podkreślał publicznie w liście do redakcji „Wiadomości Literackich” (przedruk poz. 232, s. 78), odpowiadając na recenzję Breitera (39). Najpełniej sprawę obustronnej relacji poruszono w trzech pracach przedwojennych: Sandauer pisał o tym przy okazji rozważań — już cytowanych — o „metaforze mitologicznej” (57), Vogler próbował kojarzyć obu twórców z okresem romantyzmu (59), Wiśniewska z widoczną niechęcią omawiała „ferdydurkizm” w literaturze, jako trzeciego „winowajcę” dołączając Kazimierza Truchanowskiego (60).

W celnej rozprawce Voglera zbędne wydaje się — przeprowadzane trochę na siłę — kojarzenie obu pisarzy z dość dziwacznie zdefiniowanym romantyzmem (jako „pewną predyspozycją duchową, a w konsekwencji także artystyczną, do ujmowania dziejących się zjawisk w jak najbardziej generalizujące kształty” itd.) Ale to na wstępie. Dalszy ciąg tekstu przynosi trafne i wyczerpujące zestawienie cech Schulza i Gombrowicza. Generalna różnica: Schulz jest „sensualistą”, Gombrowicz — „intelektualistą”. Pierwszy tęskni za „skończoną wizją plastyczną”, ciało przedstawia zmysłowo i konkretnie, ukazuje żywioł materii, ujawnia wyobraźnię „kobiecą”, czułą na barwę, szczegół i pierwiastek męski (postać Ojca). Drugi — podobnie jak Schulz — wchodzi do swego świata przez „furtkę liryzmu”, ale na tym programowym egocentryzmie podobieństwa się kończą. Gombrowicz dąży do osiągnięcia skrótu myślowego, wypracowuje sobie język o matematycznej precyzji, jest asensualny, pożytkuje elementy ciała ludzkiego do tworzenia „mózgowych konstrukcji” („pupa”, „łydka” — to symbole o znaczeniu filozoficznym), operuje nie tyle humorem, co bardziej wyrafinowanym dowcipem słownym. Pisarze osiągają odmienne rezultaty filozoficzne: Schulz uznaje jedność świata, jedność natury cielesnej — „wszystko, co istotne i ważne, dokonywa się na owej cielesnej platformie”; dla Gombrowicza poznanie jest aktem schematyzowania, wchodzeniem w kłamiwą konwencję, doszukiwaniem się przyczynowości tam, gdzie występuje przypadek. Schulz, twórca apolliński — powiada Vogler — „osiąga spokój dokonania”, tworzy mit o „świecie organicznym”; Gombrowicz, twórca faustowski, przelniknięty metafizycznym niepokojem, nieustannie burzy mit o „świecie jako jedności” — „świat architektoniczny” zbudowany jest z nieprzystawalnych części. Podsumowanie entuzjastyczne: „po raz pierwszy od długiego czasu pojawiły się w literaturze polskiej dwa talenty, które w sposób tak pełny, skończony, artystycznie

bez najmniejszej skazy, dały wyraz dwom krańcowym tęsknotom i ideologicznym tendencjom”.

Zdaniem Natalii Wiśniewskiej wszyscy trzej pisarze pozostają jeszcze na etapie literackiego eksperymentu i nie potrafią swoich przedsięwzięć artystycznych logicznie uporządkować (60). W poszukiwaniu nowego wymiaru rzeczywistości doszli do sfery podświadomości; znają wprawdzie psychikę człowieka, ale nie przekazują tej wiedzy w sposób zrozumiały dla czytelnika — epatują „nieobliczalnym koziołkowaniem wyobraźni”. Literatura tego pokroju zawiera nie opracowane pomysły i w całości nie powinna dostąpić druku — jedna myśl, np. u Gombrowicza „podszyście dzieckiem”, dokumentowana jest na dziesiątkach stron. Pisarze, uwiedzeni przez chorobliwą rzeczywistość, nie dostrzegają społeczeństwa, nie interesują się systemami władzy (słyszymy echo krytyk Fika). W sumie twórczość trzech autorów to nieodpowiedzialne kuglarstwo — wszystko razem, twierdzi Wiśniewska, warte jest końcowego dwuwiersza z *Ferdynurke*.

Co do relacji Schulz-Witkacy: jeden chyba tylko Leon Piwiński w recenzji *Sanatorium pod Klepsydrą* (54) podkreślił, iż właśnie twórczość autora tej książki spełnia idealnie postulaty teoretyczne S. I. Witkiewicza — czytelnik osiąga wrażenie Dziwności Istnienia, którego to wrażenia nie daje lektura *Nienasycenia* czy *Wariata i zakonnicy*. Schulz dyskretnie deformuje rzeczywistość, wprowadza nas w inny wymiar, gdzie „widzimy piękno, tajemniczość, grozę, czujemy niepokój w okolicznościach najwzyczajniejszych”. A więc — „doskonała proza: bez dziwactw, bez wysilenia, bez przerysowania, harmonijna, giętka, trafna, żywa; gdyby nie pewne, bardzo nieliczne »galicjanizmy«, byłaby to najlepsza proza polska, jaką dziś można czytać”.

W kwietniu 1939 Schulz przygotowywał tom złożony z czterech opowiadań (62). Oświadczył: „temat — jak zawsze — nieważny”. Później precyzował swe zamierzenia twórcze: „kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania »wszystkiego« — jest najsilniejszą podniętą twórczą”. Nie doczekała realizacji obietnica pisarza; opowiadania te, o ile zostały ukończone, przepadły wraz ze wszystkimi niemal rękopisami Schulza i wątpić należy, czy kiedykolwiek powrócą do literatury.

Okres powojenny

Lata milczenia (1945—1955)

Pierwsze dziesięciolecie powojenne nie było okresem sprzyjającym recepcji Schulza. Pisarze spod znaku „choromanii” nie znajdowali zrozumienia ani u powojennych krytyków literackich, reprezentujących marksistowskie zapatrywania, ani u działaczy polityki kulturalnej. Linię tej polityki wytyczyła ideologia bliska poglądom łódzkiej „Kuźnicy”.

W pierwszym numerze tego pisma Mieczysław Jastrun wypowiada się w obszernym artykule programowym przeciwko literaturze leżącej „poza rzeczywistością historyczną”; wskazuje na tendencje, do których teraz — w nowej sytuacji politycznej i przy nowych potrzebach społecznych — należałoby nawiązać, oraz uzasadnia pominięcie części literackiego dorobku dwudziestolecia (64). Za główne kryterium wartościujące Jastrun przyjmuje stosunek pisarza do współczesnej mu rzeczywistości i pyta, czy potrafił on metodą realistyczną podjąć problemy swojej teraźniejszości. Oczywiście, w świetle takich wymogów na niepamięć skazana była twórczość nie tylko Schulza, Gombrowicza czy Witkacego, ale tych wszystkich, którzy dokonywali jakichkolwiek „deformacji rzeczywistości” bądź pomijali istotne dla krytyków marksistowskich kwestie rozwoju społecznego, walki klas, itp.

„Nie jest przypadkiem, że biologizm i demonizm opanowały literaturę naszą

zwłaszcza w ostatnim okresie Polski powersalskiej. Były one ucieczką przed odpowiedzialnością historyczną, przed grozą rzeczywistości dziejowej, która wkrótce miała zniszczyć nasz kraj i podpalić wieki kultury.

Dzisiaj możemy już z perspektywy spojrzeć na ten okres, który był okresem gromadnej ucieczki w ustronia biologii, rzekomej pełni życia, albo w alchemię słowa, albo w »sanatoria pod klepsydrą« (64, s. 14).

W podobnym duchu wypowiedziano się szczególnie w latach 1949—1954, niebywale zaostrzając i zawężając kryterium „realizmu” oraz społecznej postępowości. Wymownym świadectwem ówczesnych zapatrywań, zgodnych z oficjalną polityką kulturalną, jest podręcznik popularny Ryszarda Matuszewskiego *Literatura międzywojenna* (75), opracowany w latach 1951—1952 i wydany w nakładzie 10 000 egzemplarzy, a przeznaczony — jak podkreśla autor we wstępie — zwłaszcza dla młodego czytelnika, któremu ma dać „ogólną orientację w zagadnieniach literatury międzywojennej”. Co czytamy tam o Schulzu? Jego utwory są „wyrazem bezradnego zbłąkania i ucieczki od rzeczywistości” (75, s. 106), „wkraczają w granice psychopatologii”, są „pełne niesamowitych wizji” (s. 255). Po roku 1956 Matuszewski od podstaw przeredagował swój podręcznik i w nowych jego wersjach, przeznaczonych do użytku w szkole średniej, naświetlał twórczość Schulza zupełnie inaczej. Dotyczy to też kilkunastu innych prozaików: oceniwszy ich najpierw bardzo krytycznie (w rozdz. *Odwrot od realizmu*), później autor *Literatury międzywojennej* oddał im sprawiedliwość (160).

Na łamach „Kuźnicy” gorąco broniono metod realizmu, deprecjonując wszelkie poczynania artystyczne niezgodne z tą doktryną. Polemikę z tymi poglądami jak również ze stanowiskiem Jastruna podjął natychmiast Artur Sandauer — jego zdaniem w każdym dziele sztuki rzeczywistość jakoś się wyraża, więc wołanie wielu ideologów o literaturę realistyczną jest nieporozumieniem. Pisarze posłuszni odgórnym dyrektywom popełniają, zdaniem Sandauera, podstawowe błędy: 1) źle konstruują postaci, przecząc prawdopodobieństwu psychologicznemu, 2) popadają w nieprzekonywający artystycznie schematyzm (65). W tym samym czasie Sandauer rozpoczęła starania o przetłumaczenie noweli Schulza na francuski — do publikacji utworu jednak nie dochodzi (68).

Odsobnionym głosem z lat milczenia jest rzeczowy szkic Jerzego Broszkiewicza z 1946 roku (66). Autor przedstawia europejską linię rozwoju oraz genezę socjologiczną egzystencjalizmu w filozofii od Kierkegaarda do Sartre’a, omawia też kierunek, który sam określa jako „egzystencjalizm polski” w literaturze, reprezentowany przez „pokolenie 1910” (termin Wyki): Andrzejewskiego, Gombrowicza, Otwinowskiego, A. Rudnickiego, Schulza. Łączy ich „wspólna zasada: tragiczna samotność i brak zaufania dla metafizycznego i społecznego porządku świata”. Broszkiewicz pisze następnie najszerzej o dorobku Stefana Otwinowskiego i podsumowując stwierdza, że wymienieni pisarze „stworzyli niewątpliwie to, co można nazwać intelektualną i literacką szkołą. Było to na pewno jedno z najważniejszych ugrupowań literackich”; obecnie nadchodzą jednak nowe czasy „przełamania pesymistycznego antyreformizmu”, pojawi się nowa literatura proponująca „szacunek dla pozytywnego porządku świata”.

Sandauer, inaczej niż „kuźnicowcy” i konsekwentniej niż Broszkiewicz, poszerzał — idąc zresztą za myślą marksistowską — pojęcie historyzmu i realizmu: „wydaje mi się, że nie ma książki silniej wyrażającej tragedię pewnego odłamu mieszczaństwa, pustkę życiową i wynikającą stąd ucieczkę w fantastykę — niż *Sklepy cynamonowe* Schulza” (65). Akceptował eksperymenty językowe w twórczości Tuwima czy Leśmiana, tak pochopnie zwalczane przez radykalną krytykę „Kuźnicy” — eksperymenty te „zawierają sens dziejowy co najmniej równie głębo-ki, jak zachwalane przez Jastruna utwory pisarzy »Przedmieścia«”. Dodajmy, że

przez pewien czas autor *Sklepów* uważany był za członka tej grupy literackiej, aczkolwiek jego opowiadanie *Sierpień* znalazło się dopiero w drugim, powojennym wydaniu antologii, z 1959 r. (107); tutaj Schulz figuruje obok takich autorów, jak Zofia Nałkowska, Władysław Kowalski, Helena Boguszewska, Janusz Kornacki, Gustaw Morcinek.

Ponadto odnosi się wrażenie, iż „kuźnicowcy” nader nieuważnie czytali samego Fika — powinni byli zwrócić uwagę na opinie wyrażone w *Dwudziestu latach literatury polskiej*. Fik stwierdza tam, że „dramatyczna i powieściowa praktyka Witkiewicza przelicytowana została w klasyczny sposób realizacją jego postulatów w twórczości Brunona Schulza czy Gombrowicza” (44, s. 431), przyznaje też literaturze „choromaniaków” pewne wartości artystyczne: „przesada w eksperymentowaniu jest wyrazem wyczerpania ideowego [...]. Z drugiej strony nie sposób nie zaznaczyć, że poczyniono w literaturze szereg wynalazków pozytywnych” — i tu następuje lista „wartościowszych utworów” wynalazczych, wśród których Fik wymienia m. in. *Pożegnanie jesieni* i *Nienasycenie* Witkiewicza, *Pamiętnik z okresu dojrzewania* i *Ferdydurke* Gombrowicza oraz dwie książki Schulza (44, s. 452).

Do wynalazków pozytywnych zalicza Fik „wyobraźniową konstrukcję czasu”, która po fazie doświadczeń „stanie się trwałą zdobyczą budowy artystycznej” (44, s. 452). Wspominając o psychoanalizie jako ważnym źródle fantastyki, krytyk podkreśla, że właśnie u Schulza świat fantastyczny wyrasta z podświadomości: „najsystematyczniejszym i najpomysłowszym budowniczym nowych realności jest B. Schulz w zbiorach opowiadań: *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Rozróżnia on różne stopnie rzeczywistości i różne jej fazy. Pozwala mu to własnego ojca uważać za karalucha, a wiosnę czy wicher wyposażać w psychikę ludzką” (44, s. 508). Przy okazji omawiania psychologii snu w literaturze Fik stwierdza: „Pisarze nawet jawę organizują w kategorii marzeń sennych, posiłkując się również metodami snu. [...] Rzeczywistość realna przemienia się w rzeczywistość snu. Wspaniale opisuje ją Schulz, a charakterystykę tę odnieść dałoby się do większości naszej literatury”. Tu następuje cytat z prozy Schulza (44, s. 535—536). Ignacy Fik nie obawiał się, jak widać, eksperymentów artystycznych i potrafił podjąć z nimi merytoryczną dyskusję.

O wznowienie utworów Schulza nieustępliwie walczył Artur Sandauer już od 1945 roku. Przebieg batalii uwiecznionej w r. 1957 wydaniem opowiadań (91) — omówił apologeta drohobyckiego twórcy w artykule *Wojna o Schulza* (160); tam też Sandauer wymierzył sprawiedliwość przeciwnikom, nie zapominając o skwapliwym podniesieniu swych zasług; tam zgromadził bibliografię tej walki. Mimo zreferowanych dyskusji i polemik okres 1945—1955 uważać trzeba za lata milczenia — obok garstki materiałów wspomnieniowych małej wartości nie pojawiła się żadna praca interpretatorska.

Powrót Brunona Schulza (1956—1976)

Gdy powiadamiano publiczność o wznowieniu *Sklepów cynamonowych* (76), dał się słyszeć ostatni głos potępiający, echo napaści znanych z lat ubiegłych. Anonimowy obrońca straconych pozycji pytał: „Dla kogo wydawać się będzie Schulza, Gombrowicza, Kafkę — być może również i powieści Witkacego”? Czy warto ulegać magii nazwisk i korzystać z „odwilży” w wydawnictwach? Niefortunne wystąpienie storpedował Jerzy Kwiatkowski: „inni jednak czytali Kafkę i Gombrowicza jeszcze wtedy, kiedy młodego człowieka przewijano. A w ogóle jest już późno — czas spać, młody człowieku” (81).

W roku 1956 Sandauer ogłasza doskonałą rozprawę interpretacyjną *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, przedrukowywaną potem jako

wstęp do kolejnych wydań utworów Schulza bądź w innych książkach krytyka (82). Studium ma charakter w połowie teoretyczny i pokazuje Schulza jako prekursora nowoczesnej sztuki. Część pierwsza — *O ewolucji sztuki narracyjnej w dwudziestym wieku* — ukazuje dochodzenie literatury europejskiej do zjawiska autotematyczności; osiągnięcia psychologizyczne Prousta, T. Manna; rolę Joyce'a i Gide'a w konstrukcji powieści; zjawisko stopniowego uliryczniania prozy narracyjnej w XX wieku. Tło europejskie odmalowano z błyskotliwą erudycją — pod tym względem praca Sandauera przewyższa wszystkie przedwojenne komentarze.

Część szczegółowa rozprawy — *Rzeczywistość zdegradowana* — proponuje nową interpretację kłęski Ojca, kłęski erotycznej; ciekawie naświetlono funkcję manekina w estetyce Schulzowskiej, a także rolę autoironii. Krytyk nawiązuje do swych młodzieńcych artykułów — w szczególności przy opracowaniu problemu „autotematyzmu”, tym razem w skali europejskiej. Miejscami Sandauer nadużywa metody psychologizycznej, stosując kategorię „masochizmu” do zjawisk niekoniecznie związanych z tą sferą (czy rzeczywiście aż tak „bardzo kojarzy się artyzm w Schulzowskiej wyobraźni z masochizmem”?).

Poza tym Sandauer z powodzeniem popularyzuje twórczość autora *Sklepów* za granicą — dzięki jego staraniom w „Lettres Nouvelles” (8 VII 1959) ukazuje się dokonany przez Allana Koskę przekład *Martwego sezonu* (108). Do roku 1965 pojawiają się tłumaczenia utworów na niemiecki, angielski, duński, węgierski. Co pewien czas prasa donosi o wejściu pisarstwa Schulza w kolejne obszary językowe (zob. np. 106, 109, 113, 123, 191, 216) — jego światowa kariera, zainicjowana przekładem francuskim, wymaga osobnych badań.

W tym samym roku co Sandauer, 1965, występuje Jerzy Ficowski — drugi równie zasłużony dla sprawy Schulza interpretator, biograf, zbieracz schulzianów. W *Przypomnieniu Brunona Schulza* (79) spotykamy szereg problemów, które zostaną szczegółowo opracowane po 10 latach w książce *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza* (169). Na długo jednak przed wydaniem swej pierwszej książki o autorze *Sklepów cynamonowych* Ficowski sukcesywnie publikował w prasie artykuły — po niewielkich przeróbkach pozycje te weszły do edycji książkowej. Znajdziemy w niej cenne szczegóły biograficzne, oryginalną interpretację motywu Księgi, spostrzeżenia o mitycznym czasie, o roli słowa i w końcu wzmianki o dziełach zaginionych. *Regiony wielkiej herezji* doczekały się kilku recenzji, raczej pochlebnych, oraz wznowienia w postaci poszerzonej i uaktualnionej. Pewne zastrzeżenia natury metodologicznej budzi łatwość przechodzenia od biografii do dzieła literackiego, od rzeczywistości do świata fikcji. Ficowski nie podał niestety literatury przedmiotu, choć nawiązania do przedwojennych recenzji — czy przypadkowe zbieżności — widoczne są w wielu miejscach.

Jednocześnie Ficowski zbierał korespondencję Schulza i publikował ją opatrzoną komentarzami; kwerendy uwieńczone zostały w r. 1964 włączeniem epistolografii Schulza do wydania *Prozy* (127), następnie zaś ogłoszeniem w 1975 r. osobnej *Księgi listów* (232). W tej edycji Ficowski starannie wyliczył źródła, scharakteryzował korespondentów pisarza, skomentował w aneksie ważniejsze epizody z literackiej biografii Schulza (pomieścił tam również mało znane teksty polemizujące z Gombrowiczem, *exposé* Schulza o własnej twórczości, itp.). W bogato ilustrowanym tomie pomieszczono reprodukcje grafik oraz fotografie o dużym znaczeniu archiwalnym. Ficowski uważa listy Schulza przede wszystkim za dokumenty biograficzne: „ocalona cząstka korespondencji, którą udało się niżej podpisanemu odnaleźć i zebrać w ciągu ponad ćwierćwiecza usilnych poszukiwań, pozwoliła na odtworzenie — w jakże niedoskonałej postaci — życiorysu Schulza” (232, s. 10). Ponadto przekonywająco wykazuje, jakby rozwijając myśl Witkacego, w jaki sposób prozatorska twórczość Schulza wyrasta z techniki listowej. Poszu-

kiwania Jerzego Ficowskiego, tak ważne dla dziejów recepcji pisarza, wciąż trwają — co kilka lat prasa przynosi jego apele o nadsyłanie wszelkich znalezisk związanych z Schulzem (por. 155, 218).

Cennym pomysłem edytorskim Ficowskiego jest bibliofilskie wydanie *Drugiej jesieni* — jedyne, jak dotąd, odnalezionej autografu tekstu *stricte* literackiego. Książkę wzbogaca 16 ilustracji — reprodukcji grafik (214). Przy okazji warto może dodać, że o Schulzu-grafiku wielokrotnie po wojnie pisano (np. 80, 99, 119, 137, 164, 167, 170, 171, 172, 173, 198, 200, 201) — są to zwykle wspomnienia, przygodne recenzje wystaw graficznych w 1967 i 1972 r. lub luźne impresje. Najobszerniejsza wypowiedź wyszła spod pióra Ignacego Witza, znającego osobiście pisarza — krytyk ten omawia od strony warsztatu malarskiego walory Schulzowskich opowiadań i przekazuje wrażenia z przedwojennych wystaw Schulza we Lwowie, zaznaczając pokrewieństwo artystyczne autora *Sklepów cynamonowych* z twórczością literata i rysownika, Alfreda Kubina. Ilustracje Schulza do przedwojennej edycji *Ferdynurke*, powiada Witz, „w całym dorobku ilustratorskim dwudziestolecia — stanowią pozycję bez precedensu” (119). W niektórych kręgach twórca *Xięgi Bałwochwalczej* uważany był za pornografa, a to z racji drastycznej — niebywale odważnej i osobistej — ikonografii. Zdaniem krytyka, Schulz czerpał natchnienie z Goyi, van Gogha, Muncha, Redona, Malczewskiego, Wojtkiewicza, malował też homunkulusy, podobnie jak Franz Sedlaczek. Schulz świetnie znał sztukę nowoczesną i świadomie wybrał program artystyczny — aby zrozumieć twórczą osobowość pisarza, należy nieustannie porównywać grafiki z tekstami literackimi. Schulz wyróżnia się nie tylko na tle artystów plastyków regionu lwowskiego — „obiektywnie rzecz biorąc był on jednym z najbardziej wybitnych, a bez wątpienia najbardziej niepokojącym intelektualnie polskim rysownikiem i akwaforcistą międzywojennego dwudziestolecia”.

Ponad 100 prac plastycznych Schulza znajduje się w warszawskim Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza; najwięcej, bo 55 ilustracji mieści edycja niemiecka z 1970 r. (188), reprezentatywny wybór grafik — 46 reprodukcji — znajdziemy w *Regionach wielkiej herezji* (169). W tej dziedzinie pozostają do opracowania co najmniej dwa tematy: 1) uporządkowanie wszystkich grafik w cykle tematyczne; 2) ustalenie wzajemnych zależności pomiędzy materia plastyczną a literacką oraz równoległa interpretacja obu tych — wyraźnie się wiążących — nurtów twórczości.

Podobnie jak przed wojną, tak i teraz — po r. 1957, 1964 i 1973 — kolejnym wydaniom prozy Schulza towarzyszą recenzje. Na ogół — są one mniej odkrywcze niż prace przedwojenne. Powtarzają się analogie z Kafką i Proustem, podkreśla się walory malarskie opowiadań, poetyckość i wizjonerstwo, kreacyjny i jednocześnie deformujący charakter narracji.

Spomiędzy omówień edycji z r. 1957 wyróżnia się korzystnie esej Bronisława Mamonia w „Tygodniku Powszechnym” (88). Krytyk porusza sprawę baśniowości przedstawień Schulzowskich wykorzystywanie materii snu, wpływ koncepcji Bergsona na strukturę czasu, konstrukcję postaci (manekiny — „symbol ilustrujący niebezpieczeństwo współczesnej cywilizacji”), jedność bytu w ujęciu Schulza, charakterystyczne obsesje pisarza, pojawiające się również w grafikach. Powiada Mamoń: „tradycja literacka Schulza ma dwa kierunki: Młoda Polska i surrealizm. Po młodopolsku jest rozgadany, lirycznie wylewny i retoryczny. Z surrealizmem wiąże go widzenie świata w doznaniach, wrażeniach i drganiach”.

Wśród recenzji wydania *Prozy* z r. 1964 najciekawsza wypowiedź wyszła spod pióra Juliana Przybosia (139). Zdaniem poety Schulz był „genialny” w znaczeniu arystotelesowskim, czyli „prawdziwie oryginalny, taki, co nie powtarza sztuki innych, lecz tworzy własną — bo genialne jest to, czego się nie można od innych

nauczyć". Dalej Przyboś wyznaje jako czytelnik, iż Schulz „pociąga za sobą nie tym, czym wabią zazwyczaj prozatorzy: nie intrygą powieściową ani interesującymi portretami bohaterów. Te składniki opowiadania niewiele u niego znaczą. Ograniczył je do minimum. A czytelnik, pomimo tego ograniczenia czy zubożenia tradycyjnych składników powieści, nie może się od tych opowiadań oderwać". Przybosia zastanawia specyficzna konkretyzacja owej prozy: inaczej niż w epice — przy ponownych lekturach tego samego tekstu otrzymujemy silnie zróżnicowane obrazy, uderzające każdorazowo nowością. W opowiadaniach najważniejsze są opisy — wynalazcze, bezpośrednio unaoczniające i zarazem przenośne. „Ja rzekłbym” — konkluduje poeta — „że te opisy przyrody dają jakby dwa równoczesne wglądy: uważny, żądający ścisłości wgląd w samo stawianie się i mijanie zjawisk, i wgląd we wrażliwość własną na nie. Symbolista zadawał się nasyceniem krajoobrazu własnymi stanami duchowymi. Schulz pyta o granice, gdzie kończy się spostrzegawcza chłonność zmysłów, a gdzie zaczyna wyobraźnia. I dopiero ta niepewność skłania go do fantastycznej nadbudowy nad materiałem wnikliwych spostrzeżeń”.

Wydanie *Prozy* z r. 1973 miało jedną — i to banalną — recenzję (224). Na początku lat sześćdziesiątych pojawiają się w prasie bądź wydawnictwach książkowych ambitniejsze opracowania interpretacyjne.

W 1965 roku zajął się twórczością Schulza, głównie jej elementami groteskowymi, Czesław Samojlik (141). Uważa on groteskę Schulzowską za rezultat kryzysu pewnych wartości pozaliterackich, za „strukturę ideologiczną” — jego postępowanie badawcze opiera się metodologicznie na koncepcjach marksistowskich. Próbuje wykazać, że proza ta przeniknięta jest totalną dehumanizacją i urzeczowieniem człowieka; przedstawienie artystyczne posiada jednak charakter ambiwalentny: „ów szczególny splot niefrasobliwości i beznadziejności jest integralnym składnikiem groteskowej struktury prozy Schulza” (141, s. 275). Ciekawie interpretuje Samojlik opozycję dom—sklep, która ma odzwierciedlać wewnętrzne rozdarcie człowieka pomiędzy wzniosłość a przyziemność. Postawie Ojca przypisuje znaczenie symboliczne — główny bohater *Sklepów* nie może uciec w sferę duszy, ponieważ człowieka pozbawiono samoistności duchowej, lecz ulega presji przedmiotów i dzięki metamorfozie przechodzi do świata rzeczy.

Degradacji Ojca (szerzej: człowieka) towarzyszy wyobcowanie i rozbitcie zwartych dotąd grup społecznych — „dramat ojca jest zmystyfikowanym przeżyciem kryzysu wartości mieszczaństwa w strukturze społecznej nowoczesnego świata” (141, s. 284). Centralne znaczenie posiada *Traktat o manekinach*, będący manifestacją groteski, modelem katastroficznym i apokaliptycznym.

Obszerna rozprawa Samojlika szczegółowo, choć jednostronnie, problematyzuje *Sklepy cynamonowe*, powtarzając miejscami konstatacje krytyki przedwojennej. Cenne wydaje się wskazanie na zjawiska alienacyjne na poziomie jednostki i grupy społecznej oraz powiązanie tych alienacji z cywilizacyjną sytuacją człowieka XX wieku. Duże zdziwienie budzi konkluzja krytyka — proza ma być banalna przez to, że szukając postawy autentycznej pokazuje człowieka jako „ruchomą nicłość”. Czy nie można mówić niebanalnie o rzeczach banalnych? I czy to nie jest właśnie maestrią Schulza? I wreszcie — skąd wniosok: „Schulz pozostanie miernym myślicielem, ale także doskonałym pisarzem”?! (141, s. 296)

W roku 1966 wystąpił z „artykułem dyskusyjnym” Marian Rawiński (159); ze stanowiska marksistowskiego, wyraźnie nawiązując do Ignacego Fika, próbuje ustalić, na czym polega „wielkość” Schulza. Swoją wywód przeprowadza w jednoczesnej polemice z rozprawą Sandauera *Rzeczywistość zdegradowana*. Podważa szczególnie zasadność posłużenia się w interpretacji kategorią „masochizmu”, traktowaną — zdaniem Rawińskiego — zbyt rozciągliwie. Polemista nie zgadza się

z Sandauerowską oceną ironii i autoironii; uważa, że ironia prowadzi do „uwiadu samej sztuki”. W części konstruktywnej artykuł Rawińskiego — mimo efektownej erudycji i ekwilibrystyki terminologicznej — nie wnosi nic szczególnie nowego, powtarzając bądź to spostrzeżenia Fika, bądź — mimo wszystko — Sandauera. Tezy pozostają bez dowodów, przykładem choćby takie stwierdzenie: „autoironia jako zasada nadrzędna artystycznej strukturalizacji materiału i, będące jej konsekwencją, kompletne rozbitcie rygorów epickich prozy musi znaleźć swoje wyjaśnienie w kategoriach ściśle ideologicznych”.

W roku 1968 Jan Kurowicki ogłasza ambitny artykuł — kontynuujący Witkacowską linię interpretacji filozoficznej — na temat antropologii Schulza. Charakteryzuje czas i przestrzeń świata przedstawionego, świadomie wypreparowuje z tekstów motywy składające się na obraz człowieka, inaczej niż Sandauer uzasadnia rolę manekina i dość przekonująco objaśnia agnostycyzm, na jaki skazani są ułomni, zdziecinniali ludzie Schulza, oraz funkcję mitu w tak ograniczonym poznawaniu rzeczywistości. Porównuje filozoficzne koncepcje Schulza i Kafki, słusznie podkreślając różnice dzielące obu — tak pochopnie i tak często — kojarzonych twórców. Dochodzi do wniosku, że człowiek Schulzowski poprzez twórczość może osiągnąć jedynie „quasi-autentyczną wolność wobec [...] losu” (179, s. 45). W interpretacji ergocentrycznej Kurowicki nawiązuje do antropologii kulturowej, psychoanalizy, mitografii, a przy końcu artykułu — do metod biografistycznych (uwagi o wyobraźni w życiu Schulza, o nudzie, alienacji, erotyzmie). Omawiany szkic po dwu latach został bez reszty wchłonięty przez rozdział książki Kurowickiego (186); poszerzony esej-rozdział mówi ponadto sporo na temat: materii, Demiurga i statusu artysty, „pierwszej i drugiej” Natury (pojęcie pożyczone od G. Lukácsa), filogenezy, kultury i natury, niemożności powrotu do dzieciństwa. Liczne cytaty podawane niefrasobliwie, bez adresu bibliograficznego; interpretacja nie zawsze trafna.

Szereg oryginalnych spostrzeżeń zawiera natomiast artykuł omawiający relacje artystyczne na linii Brzozowski—Irzykowski—Schulz—Gombrowicz, rzucone dodatkowo na tło europejskie (ewolucja powieści) (153). Od Irzykowskiego Schulz przejął pomysł Księgi-Matki, rozwinął koncepcję „pierwiastków pałubicznych”. Ponadto „luźność struktury narracyjnej i fragmentaryzm jako zasada estetyki nowej powieści otrzymują od tego prowincjonalnego pisarza głębokie uzasadnienie teoretyczne [...]” (153, s. 264). Od Irzykowskiego, poprzez Gombrowicza i Schulza, biegnie nowy nurt myślowy, ważny z punktu widzenia filozofii kultury — „chodzi o rewindykację przez literaturę i dla literatury — a przez literaturę dla człowieka — nie oznaczonej i nie nazwanej, choć arcyłudzkiej, domeny rzeczywistego człowieka”. Innymi słowy, pisarze tego nurtu zrozumieli to, co tak jasno powiedział Brzozowski w *Pamiętniku* już w r. 1913: „rzeczywistość człowieka jest względna, niegotowa, nie skończona, nie ma żadnej gotowej, skończonej, zamkniętej rzeczywistości” (153, cyt. na s. 265). Oczywiście, podkreśla Burek, z kolei autor *Pamiętnika* pomysł zaczerpnął od Bergsona, ale pomysł ten na gruncie polskim dał początek nurtowi pałubicznemu: „idea człowieka nie zakończonego i wizja rzeczywistości otwartej, nie ograniczonej żadną definitywną formułą, [...] łączy myśl Brzozowskiego z szeregiem dzieł wypływających z ducha *Pałuby*” (153, s. 265). W artykule szeroko omówiono filozofię *Ferdydurke* od strony programu pozytywnego i negatywnego; wniosek: „ferdydurkizm okazuje się ostatecznie przewrotną i zachwałą obroną polskiej kultury, z jej słabości bowiem postanawia uczynić formującą siłę [...]” (153, s. 267). W opozycji zaś do „ferdydurkizmu” i „pałubizmu” rozpatrzono optymizm kulturowy Brzozowskiego, który — inaczej niż twórcy tych dwu nurtów — był przekonany o zwycięstwie nowych sił historycznych. Twórczość Brunona Schulza trzeba lokalizować po stronie pesymistów kultury: Irzykowskiego, Witkacego, Gombrowicza.

Mitologię Schulza przedstawił popularnie Wiesław Paweł Szymański (148), który następnie ogłosił syntetyczne studium na ten temat (189). Tezy obu prac są zbliżone: rzeczywistość przedstawiona ma u Schulza znaczenie wybitnie metaforyczne; obok „wielkich metafor” teksty obfitują w „małe metafory”. Na poziomie wielkich metafor tekst symbolizuje sytuację człowieka dzisiejszego wobec świata, na poziomie małych metafor — tożsamych z tradycyjnie ujmowanym tropem stylistycznym — tekst jest po prostu liryką. Zdaniem Szymańskiego jest to jedna z najbardziej metaforycznych twórczości w dziejach literatury światowej, wymaga więc odpowiedniej interpretacji — przykładowo: narrator okazuje się „symbolem człowieka już współczesnego, dla którego świat z perspektywy wiedzy fizykalno-psychologicznej jest światem rozbitym i zdeintegrowanym” (189, s. 299). Szymański omawia mitologiczną funkcję słowa i podkreśla zbieżność Schulzowskich zapatrywań na mit z poglądami Mircea Eliadego oraz wskazuje na epistemologiczne konsekwencje mitologicznego kreacjonizmu (niepoznawalność rzeczywistości, sens tworzenia bytów zastępczych słowem artystycznym); teoria filozoficzna Schulza okazuje się jednolita w aspekcie ontologii, teorii poznania i estetyki. Jedną z konkluzji artykułu: „nie ma w prozie Schulza najmniejszej rozbieżności między wielką metaforą a poszczególnymi metaforami-obrazami. W wiele lat po śmierci tragicznej Brunona Schulza winno mu się nadać dyplom *honoris causa* poety pierwszej wielkości” (189, s. 306).

Tę poetyckość badał z powodzeniem Krzysztof Miklaszewski od r. 1966, stosując nadzwyczaj precyzyjne narzędzia analityczne — zrazu tylko do opowiadania *Pan* (158); analiza prozodyjna i stylistyczna doskonale odsłania „uporządkowanie naddane” — właściwsze raczej liryce niż prozie — o którym wspominali już przedwojenni komentatorzy (Piwiński, Troczyński). Przedłużeniem tych dociekań jest artykuł w „Poezji”, prowadzący do wniosku: „proza Schulza to bardzo charakterystyczny odłam prozy rytmicznej, w której środki rytmiczne są wprawdzie zmienne, ale właściwe współcześnie żywotnym systemom wersyfikacyjnym” (194, s. 47). Drugi wniosek: rytm u Schulza, podobnie jak u Leśmiana, ma znaczenie światopoglądowe i jest rezultatem awangardowych poszukiwań. Pisanie obrazami uważa Miklaszewski za „sposób poznania”, skutkiem czego metaforyka — obfita, wyszukana — ma budować pole semantyczne i doprowadzić do „jednoznaczności wielosłowa” (194, s. 50).

W trzeciej, najobszerniejszej rozprawie Miklaszewski analizuje warstwę brzmieniową i składniową (paralelizmy) i na podstawie wyników rozбивa tekst na równoważne wersy — zapis oscyluje pomiędzy wierszem wolnym a wierszem tonicznym, zbliża się więc ku wzorcowej w tym przypadku prozie modernistycznej: „młodopolska tradycja to jedna z ważnych warstw geologicznych tej urzekającej swym bogactwem prozy; jedna z ważniejszych, co nie znaczy wcale, iż jedyna. Młoda Polska bowiem to zaledwie Schulzowski punkt wyjścia, punkt, w którym wszystko, co ciekawe w tej twórczości, dopiero się zaczyna” (193, s. 66). Aparat pojęciowy wypracowany w badaniach naukowych Krzysztof Miklaszewski przenosi do swojej publicystyki, zachowując główne ustalenia bez zmian (241).

Inny, bo nadrealistyczny układ odniesienia dla prozy Schulza znajdował Jerzy Speina, analizując wyobraźnię pisarza (szczególnie elementy myślenia dziecka); doceniał rolę autobiografii, a w interesujących przykładach interpretacji wykorzystywał poglądy C. G. Junga, E. Cassirera, H. Bergsona. Wniosek: „twórczość autora *Sanatorium pod Klepsydrą* nie wydaje się tak odległa od współczesnych mu programów i tendencji literackich, jak wynikałoby to z potocznych i dobrze utrwalonych w świadomości powszechnej recenzenckich stereotypów” (195, s. 198).

Praca doktorska Henryka Dubowika *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej* obejmuje zakresem rozważań lata 1914—1964. Okazuje się, że twórczość Schulza stanowi wdzięczny materiał przykładowy, ponieważ gromadzi charakte-

rystyczne dla surrealistów motywy: marzenia senne, unoszenie się w powietrzu, ożywianie zmarłych, rozszczepianie osobowości, metamorfozy, fantastyczne pejzaże, manekiny, rupieciarnię, widoczki prowincjonalne. Zdaniem Dubowika esej Schulza *Mityzacja rzeczywistości* wygląda niemal na cytaty z *Manifestu* Bretona (190, s. 130), a sumarycznie rzecz biorąc, w twórczości autora *Sklepów* napotykamy pełnię motywów nadrealistycznych. W książce Dubowika — o ile można się zorientować (nie ma ona indeksu) — nazwisko Schulza należy do najczęściej cytowanych, a jego twórczość uważa badacz za najbardziej spokrewnioną z pisarstwem Kazimierza Truchanowskiego.

Ustalenia Speina i Dubowika bezwiednie powtórzyła Katarzyna Sarna w szkicu *Funkcje wyobraźni w prozie Schulza*, zamieszczonym w r. 1975 w „Poezji”, w numerze poświęconym w całości nadrealizmowi (231). Porównania z Bretonem, źródła działalności mitotwórczej, mitologię dzieciństwa, elementy zabawowe itd. — wszystko to omawia autorka przy zdumiewającej nieznaomości wcześniejszych opracowań.

Jerzy Speina opublikował z kolei rozprawkę, w której zajął się kracjonizmem Schulza, wielką wagę przykładając do wyobraźni dziecka — linia postępowania jak najsluszniejsza, podejmująca sugestie przedwojennych recenzentów i koncepcje Ficowskiego z *Regionów wielkiej herezji*. Niemniej całość wywodów, rzetelnie dokumentowana źródłami, prowadzi często do konstatacji oczywistych lub tylko uzasadnia tezy spostrzegawczych poprzedników (202). Następnie ogłosił Speina książkę *stricte* historycznoliteracką, gdzie zgromadził wcześniejsze ustalenia, analizując prozę Schulza „pod kątem jej historycznoliterackich związków i analogii” — głównie z nadrealizmem, ekspresjonizmem i twórcami „pokolenia 1916”. Tutaj autor omawia mechanizmy mitologizowania, deformacji groteskowej, funkcję słowa poetyckiego. Podejmuje poruszoną niegdyś przez Witkacego kwestię hylozoizmu (225).

Natomiast próbę interpretacji nowego typu przeprowadza Speina w artykule *Bruno Schulz wobec psychoanalizy*. Czytamy na wstępie: „celem niniejszego szkicu będzie próba odniesienia pewnych całości przedstawieniowych prozy Schulza do pojęć psychoanalizy, przy czym za sprawę mniej ważną (choć będącą przedmiotem obserwacji) uznamy okoliczność, iż pojęcia te mogły inspirować takie czy inne pomysły fabularne; ważniejszym zadaniem będzie stwierdzić, że przy ich pomocy pisarz mógł interpretować własną twórczość” (245, s. 22). W dotychczasowych badaniach nad prozą Schulza prace Speina stanowią ważny etap, aczkolwiek przeładowane są balastem erudycyjnym, przesadnie wykorzystują autokomentarze Schulza; ponadto tezy krytyka wędrują z jednej publikacji do drugiej.

Wśród licznych omówionych prac interpretatorskich świeżością ujęcia wyróżnia się szkic Jerzego Jarzębskiego podejmujący zasadnicze — bo filozoficzne — sprawy konstrukcji świata przedstawionego. Zdaniem badacza, „rzeczywistość powołana do życia w utworach Schulza rządzi się prawami marzenia, a zatem nic sobie nie robi z naturalnych ograniczeń i uwarunkowań” (207, s. 111). Narrator-bohater samym aktem skierowania świadomości na rzeczywistość powoduje jej transformacje — formy materii mają więc charakter „postulatywny”. Byt przejawia się narratorowi w szeregu form, a formy te wykształcają się i ewoluują dzięki „postawie i przyzwoleniu narratora”. Jarzębski szczegółowo omawia sytuację narratora w czterech wariantach i konstatuje: „Schulz nie napisał wspomnień, nie zmistyfikował też historii dzieciństwa, pisząc z punktu widzenia dziecka. Udało mu się n a p i s a ć s e n (nie — „zapisać”!), wielowarstwowość sennego podmiotu imitując środkami literackimi” (207, s. 120—121). Jednocześnie „stworzył sen samointerpretujący się, włączający się w uniwersum ludzkiej kultury” (207, s. 121).

O koncepcji języka w prozie Brunona Schulza pisał Władysław Panas — w opublikowanym fragmencie większej pracy autor szczegółowo komentuje porów-

nianie i metaforę (jej odmianę: „metaforę lingwistyczną”), „zdanie peryfrastyczne”. Zwraca uwagę na nowatorskie wykorzystanie przenośni — Schulz gromadzi metafory w ciągi, uzyskując efekt „ruchu” fabuły (223, s. 159). Dzięki dominującej metaforze peryfrastycznej Schulz „zwielokrotnia” świat przedstawiony, „parafrazuje” rzeczywistość, tworząc ciągi obrazów poetyckich opartych na peryfrazie (223, s. 162—164). Panas uważa, że autor *Sklepów* myśli kategoriami semiotycznymi — cały świat ma dlań charakter znaku, stanowi pewien znaczący „tekst” (223, s. 166—168). Żartobliwie podsumowuje: „gdyby nie fakt, że Schulz napisał swe utwory czterdzieści lat temu, można by sądzić, że jest to groteskowe ujęcie poczynił badawczych niektórych semiologów, usiłujących za wszelką cenę wszystko „ujęzykować” (223, s. 168—169).

Ten sam autor, stosując narzędzia semiotyczne, poddał analizie *Noc wielkiego sezonu* — „wygłosową” pozycję w tomie *Sklepy cynamonowe* (222). Jeszcze raz powraca problem opozycji Ojciec—tłum, podniesiona zostaje kwestia sklepu jako obiektu do „odczytania”. Interpretatorem sklepu, tworząc wieloznaczny, „magazynu poezji”, jest właśnie Jakub, przypominający swym profetyzmem biblijnych proroków. Niewielka rozmiarami publikacja Panasa grzeszy nadmierną opisowością, konstatacje domagają się głębszej interpretacji i wniosków o charakterze filozoficznym; kwestie biblijne zaledwie zasygnalizowano — jak dotąd, aluzje Schulza do *Starego Testamentu* i rzadsze do *Nowego Testamentu* nie zostały całościowo opracowane.

W październiku 1974 odbyło się sympozjum naukowe poświęcone w całości spuściźnie literackiej Brunona Schulza (226). Zorganizowane przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Sosnowcu, zgromadziło badaczy najmłodszego pokolenia; referaty zebrano w wydaniu książkowym, niektóre przerobione od podstaw, nie zamieszczając dyskusji (245). Tom studiów ma charakter interpretatorski, ale większość pozycji nie uwzględnia dostatecznie pokąźnego przecież dorobku poprzedników. W tej sytuacji trudno mówić o walorach historycznoliterackich sympozjum, aczkolwiek nie tracą wartości oryginalne propozycje interpretatorskie. Oto one:

Czesław Karkowski w pracy *System kultury Brunona Schulza* stosuje narzędzia semiotyczne. Opisując składniki „gramatyki” systemu, Karkowski wprowadza pojęcie węższe „kultury”, jako sfery postulowanej, oraz szersze — jako sfery zastanej. Określa zależność kultury od rytmów przyrody, wskazując na doniosłą rolę „stereotypu”. Próbuje opisać epistemologię proponowaną przez Schulza i wydobyć filozoficzne znaczenie „sensu”, realizującego się najpełniej w wąsko rozumianej kulturze. W związku z kwestią ostatnią autor porusza zagadnienie mityzacji rzeczywistości i wskazuje na pierwotny charakter mitu w stosunku do systemu języka. Zaciekawić może, iż Karkowski oba zbiory opowiadań potraktował jako „teksty dyskursywne”, na równi z całą pozaartystyczną spuścizną Schulza. Szereg zajmujących myśli utopił autor w zbyt licznych dywagacjach strukturalno-semiotycznych.

Teresa i Jerzy Jarzębscy przedstawili *Uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza*, posiłkując się pracami Bachelarda. W pewnym sensie przestrzeń również występuje u Schulza jako funkcja psychiki — widać to znakomicie na przykładzie analizowanych motywów: miasta, labiryntu, domu. Swoistość działania człowieka w świecie polega — według interpretatorów — na uchwyceniu „sensu pierwszego”, „uchwyceniu materii w tej formie, która już nie odsyła poza siebie, materii »w sobie«, a zatem pierwotnego planu boskiego. Grzech, w jaki popadła materia użyta przez człowieka do tworzenia symboli, nie da się jednak wymazać; operując językiem pozostajemy zawsze na górze odpadków starych mitów, starych znaczeń i symboli” (245, s. 59). Jarzębscy zestawiają w tabeli homo-

logię cykli zawartych w obrazowaniu Schulza, omawiają szczegółowo zjawisko „błądzenia”, pozostające w związku z labiryntowością przestrzeni.

Władysław Panas zastosował do języka artystycznego aparat pojęciowy wypracowany przez Bachtina. Stwierdził, że proza Schulza jest „homofoniczna”, ale — „jest to homofoniczność zupełnie inna niż dwudziestowieczna [...] Narracja często upodobnia się bowiem do swego rodzaju dyskusji, w której narrator rozważa rozmaite aspekty sprawy, przedstawia możliwość wielu rozwiązań” (245, s. 78—79). Panas omawia sytuację zarówno narratora, jak i adresata prozy Schulzowskiej, wtrącając uwagi o języku poetyckim. Natomiast Krzysztof Kłosiński komentuje formy wypowiedzi w kategoriach teorii komunikacji, osiągając pewną zgodność wyników z ustaleniami Panasa.

Wojciech Wyskiel na kilku wybranych przykładach scharakteryzował mechanizmy alienacyjne, powtarzając — czy bezwiednie? — wcześniejsze spostrzeżenia Samożlika. Wyskiel oraz Irena Skwarek niezależnie od siebie interpretowali kluczowe u Schulza pojęcie Księgi — luźno nawiązując do ustaleń Ficowskiego czy Szymańskiego. Wreszcie Witold Kiedacz zebrał wypowiedzi krytyków o filmie Wojciecha Hasa *Sanatorium pod Klepsydrą*, stając w obronie reżysera filmu. Tylko w przypadku ostatniego referatu można mówić o niedostatku uściśleń teoretycznych (stosunek dzieła filmowego do pierwowzoru literackiego); wszystkie poprzednie prace cierpią na przerost dywagacji teoretycznych, wśród których nikną istotne myśli. Autorzy referatów zdecydowanie za często wykorzystują cytaty — ich nadmiar osłabia spoistość prac i grozi błędem „hermeneutycznym”, gdy własne wnioski podpira się tekstem samowyjaśniającym; tymczasem należałoby chyba rozgraniczyć interpretację badacza i autointerpretację narracyjną. Owa trzecia z kolei — po pracy Ficowskiego i Speiny — książka o Schulzu pojawiła się w znikomym nakładzie 300 (!) egzemplarzy.

Duże znaczenie dla badań nad twórczością drohobyckiego pisarza posiadają *Listy do Brunona Schulza* (240) — ten pokaźny zespół epistolarny został w r. 1976 opublikowany w „Kulturze” po 17 latach przechowywania w archiwum Artura Sandauera, co złośliwie — i przecież nie bez racji — skomentowano w „Twórczości” (244). Ze względów filozoficznych za najważniejsze uznać trzeba listy Witolda Gombrowicza, w których precyzuje on swe poglądy na marginesie recenzji Schulza o *Ferdýdurke*.

Wreszcie — pojawiły się dwa artykuły ambitnie zamierzone. Pierwszy to praca Witolda Nawrockiego *Bruno Schulz i ekspresjonizm* — podejmując tę kwestię autor charakteryzuje generację austriackich i niemieckich ekspresjonistów, czynnych w okresie gdy „Bruno Schulz, student wiedeńskiej akademii sztuk pięknych, wtajemniczał się w arkaną rysunku i malarstwa” (242). Zamierzenie Nawrockiego powiodło się połowicznie: sporo powiedział o ekspresjonistach niemieckiego obszaru językowego, wskazał na możliwe pokrewieństwa poetyki Schulza z ekspresjonizmem, ale w sprawie tekstów autora *Sklepów* — artykuł ten nie wnosi prawie nic nowego.

Artykuł drugi to studium psychoanalityczne Artura Sandauera *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin* (243). Wytrawny znawca problemu tym razem podejmuje przedsięwzięcie ryzykowne, mało przekonujące w porównaniu z rozprawą *Rzeczywistość zdegradowana*. Mniejszą wagę przykładu krytyk do relacji Schulz—Gombrowicz, większą znacznie — do oddzielnego nicowania tekstów obu autorów po to, aby wydobyć z nich ukryte, mimowolnie utrwalone ślady kompleksów. Cenne uwagi o rytuałach w tej prozie służą pasji demaskatorskiej — mają wyjaśnić, jak kształtował się seksualizm pisarza; jednocześnie Sandauer szkicuje tło mityczno-biblijne. Oczywiście, można przyjrzeć się znanym motywom —

choćby manekinom — w tak szczególnym opracowaniu; niemniej w sumie rozważania psychoanalityczne prowadzone w tym stylu budzą nieufność swoją dowolnością.

Bibliografia

Źródłami do poniższej bibliografii były następujące prace:

1. *Słownik współczesnych pisarzy polskich*. T. 3. Warszawa 1964, s. 109—110 (hasło obejmuje materiał z lat 1933—1957).
2. „Polska Bibliografia Literacka” za lata 1944—1972.
3. „Bibliografia Zawartości Czasopism” za lata 1973—1975.
4. Bibliografia retrospektywna zestawiona w Pracowni Dokumentacji Literatury Polskiej XIX i XX Wieku Instytutu Badań Literackich PAN.
5. J. Ficowski, komentarz w edycji *Księgi listów* (zob. poz. 232).
6. A. Sandauer, przypisy do artykułu *Sprawa Schulza* (zob. poz. 160).

W zestawieniu pominięto: utwory *sensu stricto* literackie poświęcone pamięci Schulza, tłumaczenia jego prozy na języki obce, antologie, w których skład wchodziły opowiadania Schulza. Nie odnotowywano przedstawień teatralnych opartych na motywach prozy Schulza oraz drobniejszych recenzji tychże. Nie wymieniono informacji prasowych o przygotowywaniu filmu Wojciecha Hasa *Sanatorium pod Klepsydrą*, a recenzje filmu wytypowano pod kątem przydatności do badań literackich. W wyborze podano wzmianki zamieszczone w podręcznikach.

Bibliografia niniejsza, aczkolwiek nie uwzględnia opracowań obcojęzycznych, stanowi najpełniejsze obecnie zestawienie prac o twórczości literackiej autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Pozycje istotne dla interpretacji tej twórczości omówiono w tekście przeglądu, a skrótowo opisano materiały nie wykorzystane w artykule.

Przedstawiono w miarę możliwości kompletny stan badań za lata 1934—1975, w wyborze za rok 1976. Nie odnotowano wyd. 1 *Sklepow cynamonych* ani *Sanatorium pod Klepsydrą*, jak również poszczególnych opowiadań drukowanych na łamach przedwojennych czasopism. Zastosowano następujące skróty: BS (= Bruno Schulz), SC (= *Sklepy cynamone*), SPK (= *Sanatorium pod Klepsydrą*).

1934

1. T. Breza, *Sobowtór zwykłej rzeczywistości*. „Kurier Poranny” nr 103 (dział *Na froncie literatury*). Przedruk w: *Nelly. O kolegach i sobie*. Warszawa 1970, s. 349—353; wyd. 2: 1972, s. 380—387 (zob. poz. 185).
2. Z. Broncel, *Literatura maligny*. „ABC Literacko-Artystyczne” nr 6.
3. H. Domiński, *Wśród prozaików*. „Zet” nr 1, s. 6.
4. A. Grzymała-Siedlecki, *Etiudy planetnicze*. „Kurier Warszawski” nr 11, wyd. wieczorne, s. 4.
5. J. J. [J. Janowski], *Sen pełen zmor...* „Tygodnik Ilustrowany” nr 19, s. 385.
6. J. Lorentowicz, rec. SC. „Nowa Książka” z. 1, s. 27—28 (dział *Literatura piękna*).
7. Z. Nałkowska, odpowiedź na ankietę: *Jaką najciekawszą książkę przeczytałam w roku 1933?* „ABC Literacko-Artystyczne” nr 1.
8. Z. Niesiołowska-Rothertowa, „*Sklepy cynamone*”. „Kobieta Współczesna” nr 5, s. 83 (rubr. *Z książek*).
9. L. Piwiński, rec. SC. „Rocznik Literacki 1933” [1934], s. 106—107 (dział *Powieść*).
10. L. Piwiński, „*Sklepy cynamone*”. „Wiadomości Literackie” nr 6, s. 3.
11. A. Pleśniewicz, *Fantastyczne miasteczko*. „Pion” nr 4, s. 10—11.

12. R. [T. Sinko], rec. SC. „Kurier Literacko-Naukowy” nr 8 (rubr. *Wśród nowych książek*).
13. J. E. Skiwski, „*Publicystyka literacka*”. „Gazeta Polska” nr 52, s. 3.
14. H. Sternbach, „*Sklepy cynamonowe*”. „Miesięcznik Żydowski” nr 4, s. 384.
15. T. B. Syga, „*Sklepy cynamonowe*”. „Gazeta Warszawska” nr 127, s. 4.
16. T. B-a [T. Breza], *Odprawa pesymistom. Na marginesie „Rocznika Literackiego 1933 r.”* „Kurier Poranny” nr 312.
17. t. h. [T. Hollender], rec. SC. „Sygnały” nr 3, s. 5.
18. K. Troczyński, „*Sklepy cynamonowe*” B. Schulza. „Dziennik Poznański” nr 101, s. 2.

1935

19. S. Baczyński, *Powieść polska w 1934 roku*. „Polonista” nr 4, s. 175.
20. J. Bielatowicz, *Przereklamowana książka, czyli o „Sklepach cynamonowych”*. „Warszawski Dziennik Narodowy” nr 7, s. 4.
21. I. Fik, *Literatura choromaniaków*. „Tygodnik Artystów” nr 15. Przedruk w: *Wybór pism krytycznych*. Opracował i wstępem opatrzył A. Chruszczyński. Warszawa 1961, s. 126—135.
22. W. Godziszewski, „*Opętany fascynacją awersji do uczciwego języka*”. „Poradnik Językowy” z. 2, s. 34—36.
23. W. Korabiowski, *Spóźniona recenzja. Jeszcze o „Sklepach cynamonowych”* Schulza. „Nowe Czasy” nr 23, s. 4.
24. S. I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*. „Pion” nr 34, s. 2—3; 35, s. 4—5. Przedruk w: *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*. Opracował i przypisami opatrzył J. Leszczyński. Postłowie napisał B. Dziemidok. Warszawa 1976, s. 189—203; *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Zebrał i opracował J. Degler. Warszawa 1976, s. 184—198.
25. S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*. „Tygodnik Ilustrowany” nr 17, s. 321—323, ilustr. Przedruki w: poz. 127, s. 676—679; 232, s. 163—164; Witkiewicz: *O znaczeniu filozofii* (zob. poz. 24), s. 184—188; *Bez kompromisu* (zob. poz. 24), s. 181—183.

1936

26. W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*. „Studio” nr 7, s. 209—211. Przedruk w: poz. 232, s. 165—166.
27. W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*. Jw., nr 7, s. 217—220.
28. W. Gombrowicz, *Łańcuch nietaktów*. Jw., nr 8, s. 274—280.
29. L. Kaltenberg, *Socjologia literacka*. „Sygnały” nr 21, s. 4.
30. K. Kuryluk, *Życie kulturalne we Lwowie*. „Tygodnik Ilustrowany” nr 5, s. 96.
31. W. Pietrzak, *Święte szukanie*. „Studio” nr 9, s. 312—315.
32. A. Pleśniewicz, *Spór o doktorową. Rozwichrzone problematy dyskusji literackiej*. „Kurier Poranny” nr 329, s. 8.
33. B. Schulz, *Zamiast odpowiedzi. Do redaktora „Tygodnika Ilustrowanego”*. „Tygodnik Ilustrowany” nr 44, s. 843.
34. J. E. Skiwski, *Łańcuch szczęścia*. „Tygodnik Ilustrowany” nr 42, s. 794.
35. K. Truchanowski, *Czy naśladownictwo?* „Studio” nr 5/6, s. 186—190.

1937

36. A. Sandauer, *Nowa książka Schulza*. [SPK]. „Nowy Dziennik” nr 298, s. 8—9.

1938

37. *Odczyt o Gombrowiczu*. „Apel” nr 17, dod. artystyczno-literacki „Kuriera Porannego” nr 16.
38. I. Berman, *Życie zaczarowane*. [Rec. SPK]. „Nasza Opinia” nr 131, s. 9.

39. E. Breiter, „*Sanatorium pod Klepsydrą*” Schulza. „*Wiadomości Literackie*” nr 23, s. 4.
40. M. Chmielowiec, *Zdarzenia bezdomne*. „*Kultura*” nr 13, s. 5.
41. J. Czechowicz, *Truchanowski i towarzysze. Uwagi marginesowe*. „*Pion*” nr 35, s. 2.
42. B. Dudziński, *Nowe książki*. [Rec. SPK]. „*Naprzód*” nr 96, s. 2.
43. I. Fik, *Co za czasy*. „*Nasz Wyraz*” nr 7/8, s. 1—2. Przedruk w: *Wybór pism krytycznych* (zob. poz. 21), s. 212—221.
44. I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej. (1918—1938)*. Kraków. Przedruk w: *Wybór pism krytycznych* (zob. poz. 21), s. 431, 508, *passim*.
45. L. Fryde, O „*Ferdydurke*” Gombrowicza. „*Pióro*” nr 1, s. 113—122. Przedruk w: *Wybór pism krytycznych* (zob. poz. 46), s. 381.
46. L. Fryde, *Trzy pokolenia literackie*. „*Pion*” nr 45. Przedruk w: *Wybór pism krytycznych*. Opracował A. Biernacki. Warszawa 1966, s. 213—225 (o BS — s. 222).
47. W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Warszawa, ss. 328, ilustr. (3 rysunki BS).
48. W. Gombrowicz, *Twórczość Brunona Schulza*. „*Apel*” nr 31, dod. artystyczno-literacki „*Kuriera Porannego*” nr 112, s. 9.
49. E. Krassowska, O *twórczości Brunona Schulza*. „*Sygnaly*” nr 51, s. 3.
50. B. Lewitówna, *Proza Brunona Schulza*. „*Ster*” nr 5, s. 7.
51. S. Piasecki, *Czarowanie gałką w zębach*. „*Prosto z Mostu*” nr 7, s. 1.
52. M. Piechal, „*Sanatorium pod Klepsydrą*”. „*Gazeta Polska*” nr 189, s. 3.
53. W. Pietrzak, *Bluszcz na ruinach*. „*Prosto z Mostu*” nr 27, s. 7.
54. L. Piwiński, rec. SPK. „*Rocznik Literacki 1937*” [1938], s. 61 (dział *Powieść*).
55. L. Pomirowski, *Przezwyciężenie okresu dojrzewania*. „*Tygodnik Ilustrowany*” nr 8, s. 151—152.
56. M. Promiński, rec. SPK. „*Sygnaly*” nr 40, s. 5.
57. A. Sandauer, *Szkoła mitologów. Bruno Schulz i Witold Gombrowicz*. „*Pion*” nr 5, s. 4. Przedruk w: *Stanowiska wobec*. Kraków 1963, s. 23—29.
58. K. Troczyński, *Katastrofa na drugim torze*. „*Dziennik Poznański*” nr 207, s. 9.
59. H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*. „*Skamander*” z. 99/101, s. 246—252. Przedruk w: *Z notatek przemysłnika. Szkice krytyczne*. Warszawa 1957, s. 9—19.
60. N. Wiśniewska, *Literatura w malignie*. „*Epoka*” nr 33, s. 11—13.

1939

61. A. Krawczyk, *Czas u Bruno Schulza*. „*Nasz Wyraz*” nr 5/6, s. 6.
62. B. Schulz, odpowiedź na ankietę: *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*. „*Wiadomości Literackie*” nr 17, s. 5.
63. W. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*. „*Ateneum*” nr 1, s. 156—163. Przedruk w: K. Wyka, *Stara szuflada*. Kraków 1967, s. 259—271 oraz wstęp, s. 13.

1945

64. M. Jastrun, *Poza rzeczywistością historyczną*. „*Kuźnica*” nr 1 (o BS — s. 14).
65. A. Sandauer, *Zawile*. „*Odrodzenie*” nr 30, s. 5. Przedruk w: *Moje odchylenia*. Kraków 1956, s. 35—44.

1946

66. J. Broszkiewicz, *Pożegnanie z egzystencjalizmem*. „*Dziennik Polski*” nr 216, s. 5.
67. J. Kott, *Tydzień paryski*. „*Kuźnica*” nr 40, s. 3—4.

68. A. Sandauer, *Dywagacje o Francji*. „Przekrój” nr 73. Przedruk w: *Moje odchYLENIA* (zob. poz. 65), s. 138—141.

1947

69. Felicja [J. Czermakowa], *Listy do Felicji. Odpowiedź* [Wspomnienie]. „Nowiny Literackie” nr 25, s. 7.

1948

70. A. Chciuk, *Drohobyckie czasy*. [Wspomnienie]. „Dziś i Jutro” nr 12, s. 4—5.

1949

71. K. Brandys, *Odpowiedź wulgaryzatora*. „Kuznica” nr 42, s. 2.
72. E. Podhorizer-Zejkin, *Pamięci Brunona Schulza, literata i artysty malarza*. „Opinia” nr 50, s. 20, ilustr.

1950

73. Informacja o IV Zjeździe Naukowym Związku Kół Polonistycznych Polskiej Młodzieży Akademickiej poświęconym problematyce powieści polskiej w latach 1918—1939. „Twórczość” nr 2, s. 36. Część referatów drukowana w tymże numerze. Zapowiedziany druk referatu: J. Błoński, L. Flaszen, K. Puzyna, *Między buntem a ucieczką (Witkacy — Schulz — Gombrowicz)*, nigdy nie doszedł do skutku.

1952

74. R. Matuszewski, *Czyżby obrona schematyzmu?* „Nowa Kultura” nr 49, s. 5—6.

1953

75. R. Matuszewski, *Literatura międzywojenna*. Warszawa, s. 255; zob. też znaną w ogóle część 5: *Odwrot od realizmu*, charakteryzującą przemianę w prozie międzywojennej.

1956

76. (b), „*Sklepy cynamonowe*”. [Notatka o projekcie wznowienia utworów BS]. „Przekrój” nr 566, s. 11 (rubr. *Mieszanka firmowa*).
77. J. Błoński, *Poeci i inni*. Kraków, s. 51—53 (drobna wzmianka o Schulzu).
78. Br. Or., *Pisarz i książka. Audycja o Brunonie Schulzu*. „Radio i Świat” nr 43, s. 5.
79. J. Ficowski, *Przypomnienie Brunona Schulza*. „Życie Literackie” nr 6, s. 6—7.
80. J. Kurczab, *Cień „Xięgi Bałwochwalczej”*. [Wspomnienie]. „Życie Literackie” nr 44, s. 5.
81. P., *Dla kogo?* [W sprawie projektu wydania utworów BS — zob. poz. 83]. „Sztandar Młodych” nr 168, s. 4 (rubr. *Prztyczki i potyczki*). Polemika: jeź [J. Kwiatkowski], *Odezwał się dzidzius*. „Życie Literackie” nr 31, s. 12 (rubr. *Mała kronika*).
82. A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*. „Przeгляд Kulturalny” nr 31. Przedruki m. in.: poz. 91, s. 7—33; poz. 127, s. 7—43; poz. 160, s. 41—80; poz. 215, s. 6—35.
83. P. Zwoliński, *Co zamierza wznović krakowskie Wydawnictwo Literackie*. „Express Wieczorny” nr 165, s. 3.

1957

84. H. Bereza, *Przeciw degradacji*. „Nowe Książki” nr 22, s. 1351—1353. Toż pt.: *Nowoczesność Schulza*. „Zwierciadło” nr 29, s. 6—7.

85. B. Cz[eszko], *Bruno Schulz nareszcie*. „Przegląd Kulturalny” nr 46, s. 3.
86. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*. „Nowa Kultura” nr 45, s. 3, 7.
87. J. Korczak, *Schulz odzyskany*. „Tygodnik Zachodni” nr 50, s. 3.
88. B. Mamoń, *Powierzchnie i dna*. „Tygodnik Powszechny” nr 46, s. 4—5.
89. Z. Polsakiewicz, *Proza awangardowa*. „Nowy Tor” nr 50, s. 2 (rubr. *Rozmowy o książkach*).
90. M. Promiński, *Sanatorium poza Styksem*. „Życie Literackie” nr 7, s. 4—5.
91. B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą. Kometa*. Wstęp: A. Sandauer, tytuł jak w poz. 82. Kraków, ss. 372, ilustr.
92. J. Sieradzki, L. Cieślak, *Wspomnienia o Brunonie Schulzu*. „Nowa Kultura” nr 45, s. 3, 7.
93. J. Sieradzki, *Przeciw mizantropii*. [Obrona *Wspomnień* (poz. 92) przed atakiem M. A. Styksa (J. Maślińskiego) w „Życiu Literackim”]. „Nowa Kultura” nr 48, s. 7.

1958

94. H. Bereza, *Bruno Schulz*. „Gazeta Krakowska” nr 104, s. 4. Toż w: „Gazeta Zielonogórska” nr 104, s. 4.
95. M. Jachimowicz, *Borysław — zagłębienie poetyckie*. [Wspomnienie]. „Twórczość” nr 4, s. 56—74.
96. A. Jackiewicz, *Kuglarz urojonych miast*. „Życie Literackie” nr 312, s. 3. Przedruk w: *Niebezpieczne związki literatury i filmu*. Warszawa 1971, s. 89—96.
97. Z. Lichniak, „Cud” *nauczyciela z Drohobycza*. „Kierunki” nr 39, s. 6 (cykl *Monologi kibica literackiego*). Przedruk w: *Monologi kibica literackiego*. Warszawa 1959, s. 52—54.
98. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienia*. „Przekrój” nr 676, s. 8—9. Przedruk w: *Bunt wspomnień*. Warszawa 1959, s. 330—336.
99. A. Roman, *Bruno Schulz, jakiego nie znamy*. „Księga Bałwochwalcza” czeka na wydawcę. „Kurier Polski” nr 15, s. 5.
100. A. Sandauer, sprostowanie w sprawie tekstu Schulza z 1936 r. drukowanego w „Życiu Warszawy” (nr 41, s. 5). „Express Wieczorny” nr 44, s. 6.
101. S. Sierecki, *Poeta z „Ulicy Krokodyli”*. [Rec. poz. 91]. „Uwaga” nr 1, s. 5.
102. A. M. Swinarski, *Parodie. Bruno Schulz: Krótki proces*. „Orka” nr 1, s. 8.

1959

103. H. Bereza, *W kręgu Schulza*. [Rec. książki Z. Chądzyńskiej *Słepi bez latarek* (Warszawa) — próba wykazania zależności od Schulza]. „Twórczość” nr 8, s. 127—129.
- 104. A. Chciuk, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*. „Kultura” (Paryż) nr 7/8, s. 13—30.
105. J. Ficowski, *Morderca polskiego pisarza przed sądem*. „Gazeta Pomorska” nr 67, s. 5; „Głos Tygodnia” nr 10, s. 1.
106. S. Kaszyński, *Bruno Schulz po serbsku*. „Twórczość” nr 12, s. 159—160.
107. *Przedmieście. Zespół Literacki Przedmieście. Wybór pism*. Warszawa. Zamieszczono tu opowiadanie BS *Sierpień*, którego nie zawiera wyd. 1 (1934; o BS — s. 471).
108. B. Schulz, *La Morte-saison*. Traduit du polonais par A. Kosko. Presentation de Bruno Schulz par A. Sandauer. „Les Lettres nouvelles” nr 19, s. 17—27 [od tego przekładu rozpoczyna się światowa kariera BS]. Zob. poz. 144, 160.

1960

109. Notatka o francuskich przekładach utworów Schulza. „Życie Literackie” nr 7, s. 11.

110. *Bruno Schulz — Austriakiem*, „Życie Literackie” nr 22, s. 12.
 111. e [J. Iwaszkiewicz], notatka o działalności Sandauera popularyzującej na Zachodzie pisarstwo BS. „Twórczość” nr 10, s. 170.
 112. J. Pieńkowski, „*Jadowity derywat chlorofilu*”. „Polonista” nr 9, s. 20—30.

1961

113. b. [Z. Bieńkowski], *Bruno Schulz po francusku*. „Twórczość” nr 10, s. 151—152.
 114. W. Gombrowicz, *Fragment z dziennika*. „Kultura” (Paryż) nr 11, s. 16—26. Przedruk w: *Dziennik (1961—66)*. Paryż 1971, s. 9—18.
 115. A. Sandauer, *Austriackie gadanie*. [Odpowiedź na uszczypliwą notatkę w „Życiu Literackim” — zob. poz. 110]. „Twórczość” nr 1, s. 186. Komentarz: *Od redakcji*. Jw., s. 186—187.

1962

116. W. Gombrowicz, *Dziennik (1957—1961)*. Paryż, s. 12—13, 209.
 117. B. Schulz, *Epistolografia*. Opracował J. Ficowski. „Nowa Kultura” nr 51/52, s. 7, 15, ilustr.
 118. A. Wirth, *Sprawa Bruno Schulza*. „Przegląd Kulturalny” nr 9, s. 9.
 119. I. Witz, *Bruno Schulz plastyk*. „Nowa Kultura” nr 39, s. 3, 6. Przedruk poszerzony w: *Obszary malarskiej wyobraźni*. Kraków 1967, s. 36—53.

1963

120. Notatka na temat wystawy reprodukcji grafik BS w galerii La Mandragore w Paryżu oraz nagrody „Prix Nocturne” za najlepszą powieść fantastyczną w 1963 r. „Życie Warszawy” nr 285, s. 8 (rubr. *Polonica za granicą*).
 121. A. Kijowski, *Z prasy*. „Twórczość” nr 2, s. 147—148 (rubr. *Na widnokregu*).
 122. Z. Grabowski, *Bruno Schulz a Kafka*. „Wiadomości” (Londyn) nr 44, s. 5.
 123. Następca, *O „Skleпах cynamonowych” w Anglii*. [Głosy prasy angielskiej o BS]. Jw., nr 29, s. 4 (rubr. *W oczach Zachodu*).

1964

124. *Bruno Schulz o sobie* [Fragmenty listów do R. Halpernowej]. Opracował J. Ficowski. „Świat” nr 51/52, s. 20—21.
 125. J. Ficowski, *Epistolografia Brunona Schulza*. W: poz. 127, s. 539—558.
 126. *Listy Schulza*. Opracował J. Ficowski. „Współczesność” nr 168, s. 6—7, ilustr.
 127. B. Schulz, *Proza*. Przedmowa: A. Sandauer. Opracowanie listów: J. Ficowski. Kraków, ss. 700.
 128. *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, t. 3, s. 109—110.

1965

129. A. R. [A. Rogalski], *Proza Brunona Schulza*. [Rec. *Prozy*, poz. 127]. „Nurt” nr 1, s. 70—71.
 130. M. Czaplifski, *Artysta samotny*. [Rec. *Prozy*, poz. 127]. „Kierunki” nr 14, s. 8.
 131. I. Czermakowa, *Bruno Schulz*. [Wspomnienie]. „Twórczość” nr 10, s. 99—102.
 132. A. Drawicz, *Przypomnienie fantasty z Drohobycza*. [Rec. *Prozy*, poz. 127]. „Sztandar Młodych” nr 47, s. 3.
 133. J. Ficowski, *Do Redaktora Naczelnego „Współczesności”*. „Współczesność” nr 6, s. 11.
 134. J. Ficowski, *W poszukiwaniu śladów Brunona Schulza*. „Współczesność” nr 25/26, s. 6.
 135. K. A. Jaworski, *W kręgu „Kameny”*. Lublin, s. 68, 113—117, 217, 354—360. Wyd. 2: 1967, s. 112—116, 217, 415—422.

136. K. A. Jaworski, *Z nieznannej korespondencji Brunona Schulza* [!]. „Kamena” nr 5, s. 1—7.
137. A. Klimowicz, *Dziwne malarstwo*. [Rec. Prozy, poz. 127]. „Nowe Książki” nr 5, s. 2, 213.
138. *Listy Brunona Schulza do Zenona Waśniewskiego*. Opracował J. Ficowski. „Twórczość” nr 10, s. 75—98.
139. R. Matuszewski, odpowiedź na atak Sandauera (poz. 142). „Współczesność” nr 7/8, s. 15.
140. J. Przyboś, *Cały Schulz*. „Życie Warszawy” nr 98, s. 3. Przedruk w: *Sens poetycki*. Wyd. 2, powiększone. T. 2. Kraków 1967, s. 179—182.
141. Cz. Samojlik, *Groteska — pisarstwo wielostronnie banalne. Sprawa prozy Brunona Schulza*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa, s. 266—296.
142. A. Sandauer, *List do Dyrekcji Polskiego Radia*. „Współczesność” nr 6. Przedruk w: poz. 160, s. 318—319.
143. A. Sandauer, *Wojna o Schulza*. „Współczesność” nr 5, s. 3. Przedruk w: poz. 160, s. 314—318.
144. A. Sandauer, *Wprowadzenie do Schulza*. „Wiatraki”, dod. literacki do „Faktów i Myśli”, nr 16, s. 1, 3 (oryginał publikowany po francusku — zob. poz. 108, 160).
145. M. Skwarnicki, *Zwycięstwo Brunona Schulza*. [Uwagi na marginesie poz. 127]. „Znak” nr 5, s. 673—675.
146. Spodek [M. Skwarnicki], *Przypis do Brunona Schulza*. „Tygodnik Powszechny” nr 23, s. 6.
147. T. Syga, *Cudze chwalicie...* [Rec. Prozy, poz. 127]. „Stolica” nr 15/16, s. 27 (rubr. *Gawędy o książkach*).
148. W. P. Szymański, *Na początku było słowo. O prozie Brunona Schulza*. „Współczesność” nr 12, s. 5.
149. T. Terlecki, rec. *Prozy*, poz. 127. „Na Antenie” (Londyn) nr 30, s. 6.
150. K. T. Toeplitz, „*Hamburska giełda*” Sandauera. „Kultura” nr 14, s. 12.
151. R. Toren, apel o nadsyłanie danych do biografii BS. „Kultura” (Paryż) nr 12, s. 146 (rubr. *Listy do redakcji*).
152. A. Ważyk, *Spotkanie w Zakopanem*. [Wspomnienie o spotkaniu z W. Riffem i B. Schulzem]. „Życie Literackie” nr 48, s. 8.
- 1966
153. T. Burek, *Ogromny fragment*. (Uwagi na marginesie lektury książki zbiorowej [Z problemów literatury polskiej XX wieku. T. 1—3. Warszawa 1965]). „Kultura i Społeczeństwo” nr 4, s. 263—272.
154. J. Ficowski, *Czas Schulzowski, czyli mityczna droga do wolności*. „Tygodnik Powszechny” nr 51, s. 2—3, ilustr.
155. J. Ficowski, *Apel o pamiątki po Brunonie Schulzu*. „Życie Warszawy” nr 11, s. 4.
156. S. Giza, *Jeszcze o Brunonie Schulzu*. [Wspomnienie]. „Tygodnik Kulturalny” nr 35, s. 2, 7, ilustr.
157. M. L. Mazurowa, *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana*. W: *Wspomnienie o Bolesławie Leśmianie*. Lublin, s. 78.
158. K. Miklaszewski, *Cena świadomości*. (Próba analizy opowiadania Brunona Schulza pt. „Pan”). „Ruch Literacki” nr 6, s. 285—295.
159. M. Rawiński, *Jeszcze o Brunonie Schulzu*. (Artykuł dyskusyjny). „Wiatraki”, dod. literacki do „Faktów i Myśli”, nr 8, s. 1, 2—3.
160. A. Sandauer, *Sprawa Schulza*. W: *Bez taryfy ulgowej*. Kraków, s. 308—325.
161. R. Toren, apel o nadsyłanie danych do biografii BS. „Twórczość” nr 5.

162. Z. Wawszczak, *Przemyski lekarz Brunona Schulza*. [Artykuł biograficzny o drze J. Sohn-Soneckim, z jego fot.]. „Widnokrąg” nr 27, s. 3.

1967

163. M. Bajerowicz, *Schulz zbiografizowany*. [Rec. poz. 169]. „Nurt”, nr 12, s. 51—52.
164. J. Becker, *Bruno Schulz (1892—1942)*. [Rec. wystawy rysunków BS w warszawskim Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza]. „Przegląd Artystyczny” nr 5, s. 21—23, ilustr.
165. W. Chołodowski, *Wędrówki po spalonej ziemi*. [Rec. poz. 169]. „Kultura” nr 46, s. 6.
166. T. Drewnowski, *Wielki kacierz z Drohobycza*. [Rec. poz. 169]. „Polityka” 34, s. 9.
167. A. Ekwiński, *Rysunki Schulza*. [Rec. wystawy — zob. poz. 164]. „Współczesność” nr 11, s. 8.
168. J. Ficowski, *Prehistoria i powstanie „Sklepów cynamonowych”*. „Twórczość” nr 3, s. 94—101.
169. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*. Kraków, ss. 250, 46 ilustr.; wyd. 2 [poszerzone]. Kraków 1975, ss. 328, ilustr. (37 fotogr. oraz 46 reprodukcji prac graficznych BS).
170. J. Ficowski, *Tekściarz Brunon, czyli skutki wystawy rysunków Schulza*. [Rec. wystawy — zob. poz. 164]. „Życie Warszawy” nr 96, s. 5.
171. (grt) [H. Grubert], *Wystawa rysunków Brunona Schulza, prozaika i malarza*. [Zob. poz. 164]. „Express Wieczorny” nr 81, s. 6.
172. Z. Kwiecińska, *Obsesje Brunona Schulza*. [Rec. wystawy — zob. poz. 164]. „Trybuna Ludu” nr 94, s. 6.
173. M. Radomiński [R. Loth], *Schulz inscenizowany*. [Rec. wystawy — zob. poz. 164]. „Tygodnik Kulturalny” nr 17, s. 7.
174. B. Schulz, *Trzy listy*. Opracował J. Ficowski. „Twórczość” nr 4, s. 97—101.
175. A. Słucki, *Artysta i herezjarcha*. [Rec. poz. 169]. „Wiatrak”, dod. literacki do „Faktów i Myśli”, nr 19, s. 2.
176. A. Słucki, *Księża i Autentyk*. [Rec. poz. 169]. „Twórczość” nr 10, s. 122—135.
177. I. Witz, *Rysunki Brunona Schulza*. [Rec. wystawy — zob. poz. 164]. „Życie Warszawy” nr 87, s. 4.
178. W. Żukrowski, *Zagubiona uliczka. Na moim sitku*. [Rec. poz. 169]. „Nowe Książki” nr 21, s. 1298 i okładki s. 2.

1968

179. J. Kurowicki, *Mityczne wzloty*. „Odra” nr 4, s. 41—47.
180. A. Milska, *Bruno Schulz*. W: *Pisarze polscy. Wybór sylwetek. 1543—1944*. Warszawa, s. 437—441. Wyd. nast.: 1972 i in.
181. W. P. Szymański, *Książka o „Autentyku”*. [Rec. poz. 169]. „Miesięcznik Literacki” nr 4, s. 119—120.
182. T. J. Żółciński, *Kreator „Republiki marzeń”*. [Rec. poz. 169]. „Więź” nr 10, s. 148—153.

1969

183. K. Miklaszewski, *Bezcenny rezultat czytelniczey fascynacji*. [Rec. poz. 169]. „Ruch Literacki” z. 6, s. 372—374.
184. A. Sandauer, *Ich dwóch i ja jeden. (Wspomnienie o Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu). Strząśnięte z pióra*. „Kultura” nr 45, s. 3.

1970

185. T. Breza, *Jak pojawili się Witold i Bruno*. W: Nelly. *O kolegach i sobie*. Warszawa (zob. poz. 1).
186. J. Kurowicki, *Bruno Schulz: Dziecko w antykwariacie kultur*. W: *Człowiek i sytuacje ludzkie. Szkice o pisarstwie XX wieku*. Wrocław, s. 23—57.
187. K. Miklaszewski, *Kto przełożył „Proces” Kafki?* „*Życie Literackie*” nr 38, s. 13.
188. B. Schulz, *Die Zimtläden un andere Erzählungen*. Berlin [DDR], ss. 260, ilustr. 55.
189. W. P. Szymański, *O twórczości Brunona Schulza*. „*Ruch Literacki*” z. 5, s. 295—306. Przedruk pt. *Wyznawca Absolutu i Materii — Bruno Schulz*. W zbiorze: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*. Warszawa 1972.

1971

190. H. Dubowik, *Nadrealizm w polskiej literaturze współczesnej*. Poznań, ss. 154. „Bydgoskie Towarzystwo Naukowe. Prace Wydziału Nauk Humanistycznych”. Seria B, nr 5.
191. (j. f.) [J. Ficowski], *Bruno Schulz w świecie*. „*Życie Literackie*” nr 14, s. 15 (rubr. *Kronika*).
192. *Listy Brunona Schulza*. Podał do druku J. Ficowski. „*Twórczość*” nr 10, s. 78—85.
193. K. Miklaszewski, *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych”)*. „*Zeszyty Naukowe UJ*”. Prace historycznoliterackie z. 21, s. 49—66.
194. K. Miklaszewski, *Poeta prozy (O poetyckiej materii prozy Brunona Schulza)*. „*Poezja*” nr 7, s. 46—51.
195. J. Speina, *Bruno Schulz a nadrealizm*. W zbiorze: *O prozie polskiej XX wieku. Materiały konferencji ogólnopolskiej w Toruniu*. Listopad 1968. Wrocław, s. 183—198.

1972

196. Informacja o wieczorze poświęconym pamięci Brunona Schulza w 30 rocznicę śmierci, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza. „*Życie Warszawy*” nr 279, s. 8.
197. Informacja jw., „*Kultura*” nr 49, s. 11.
198. W. Bodnicki, *Felieton krakowski*. [Zob. poz. 200]. „*Wieści*” nr 9, s. 5.
199. S. Giza, *Na ekranie życia. Wspomnienia z lat 1908—1939*. [Zob. poz. 156]. Warszawa, s. 117—119.
200. (j) [J. Antecka], *Twórczość plastyczna Brunona Schulza — w galerii „Pryzmat”* [Kraków]. „*Dziennik Polski*”, nr 32, s. 6.
201. M. Kremer, J. Gaj, A. Pietsch, *Bruno Schulz i współcześni*. „*Projekt*” z. 5, s. 47, ilustr.
202. J. Speina, *Bruno Schulz. Z zagadnień kreacjonizmu*. „*Zeszyty Naukowe UMK*” z. 48. *Filologia Polska* 9, s. 59—82.
203. J. Szostek, *Rysunki i grafika Schulza*. [Zob. poz. 200]. „*Kultura*”, nr 9, s. 10, ilustr. (cykl *Plastyka*).

1973

204. A. Bonarski, *Schulz nie zjawił się w kinie*. [Rec. poz. 213]. „*Kultura*” nr 51/52.
205. J. Gąsiorowski, *Bruno Schulz, czyli oszustwo ontologiczne. Czytane w szkole*. „*Literatura*” nr 13, s. 6.

206. A. Jackiewicz, „Sanatorium pod Klepsydrą” Hasa. [Rec. poz. 213]. „Życie Literackie” nr 48, s. 11.
207. J. Jarzębski, *Sen o „złotym wieku”*. „Teksty” nr 2, s. 104—121.
208. Z. Kałużyński, *Cynamonowy supersam*. [Rec. poz. 213]. „Polityka”, nr 49.
209. A. Ledóchowski, *Gest i wizja*. [Rec. poz. 213]. „Film” nr 47, s. 9.
210. M. Malatyńska, „Sanatorium pod Klepsydrą”. *Notatki filmowe* [Rec. poz. 213]. „Echo Krakowa” nr 287, s. 2.
211. *Opowieść o świecie, którego już nie ma... Rozmowa z Wojciechem Hasem o „Sanatorium pod Klepsydrą”*. Rozmowę przeprowadziła W. Błońska. „Przekrój” nr 1471, s. 8—9.
212. A. Sandauer, *Czy Norwid polował na niedźwiedzie*. [Zob. poz. 213]. „Dialog”, nr 10, s. 137—139.
213. „Sanatorium pod Klepsydrą”. Film barwny. Scenariusz (oparty na motywach prozy B. Schulza) i reżyseria: W. Has. Zdjęcia: W. Sobociński. Muzyka: J. Maksymiuk. Scenografia: J. Skarżyński i A. Płocki. Zespół Filmowy „Silesia”.
214. B. Schulz, *Druga jesień*. Do druku podał i posłowiem opatrzył J. Ficowski. Kraków, s. nlb. 13, ilustr. 16.

1974

215. B. Schulz, *Proza*. Przedmowa A. Sandauera. Kraków, ss. 416.
216. Notatka o ukazaniu się we Francji *Sklepów cynamonowych* w przekładzie M. Nadeau, które znalazło silny odzew w tamtejszej prasie. „Życie Literackie” nr 43, s. 15 (rubr. *Kronika*).
217. J. Ficowski, *Korespondencja „Zywocika”* [W sprawie obwoluty do *Prozy*, poz. 215]. „Życie Literackie” nr 11, s. 16.
218. J. Ficowski, *Materiały o Brunonie Schulzu*. [Prośba o nadsyłanie znalezisk]. „Tygodnik Powszechny” nr 4, s. 3 (rubr. *Do redakcji*).
219. J. Kurowicki, *Dwie jesienie razem* [Rec. poz. 214]. „Poglądy” nr 7, s. 12.
220. (mr.), *Francuzi odkrywają prozę Bruno Schulza. Pisarz klasy Melville’a i T. Manna*. [Zob. poz. 216]. „Kurier Polski” nr 190, s. 2.
221. Z. Nałkowska, *Z „Dzienników”*. Bruno Schulz. Wybór, wstęp i opracowanie H. Kirchner. „Twórczość” nr 12, s. 66—80.
222. W. Panas, *Apologia i destrukcja*. („Noc wielkiego sezonu” Brunona Schulza). W zbiorze: *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. Warszawa, s. 191—205.
223. W. Panas, „Regiony czystej poezji”. *O koncepcji języka w prozie Brunona Schulza*. „Roczniki Humanistyczne” z. 1, s. 151—173.
224. W. Paźniewski, *Trzynasty miesiąc*. [Rec. *Prozy*, poz. 215]. „Poglądy” nr 12, s. 12.
225. J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*. Poznań, ss. 116. „Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego” t. 24, z. 1.
226. Symposium poświęcone twórczości Brunona Schulza, 18—19 X. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Sosnowcu. Program: K. Kłosiński, *Schulzowskie modele komunikacji*. — W. Wyskiel, *Labirynty i metamorfozy*. — I. Skwarek, *O zamurowanym sensie i świecie*. — J. Speina, *Bruno Schulz wobec psychoanalizy*. — T. i J. Jarzębscy, *Semantyka przestrzeni w prozie Schulza*. — W. Kiedacz, „Sanatorium pod Klepsydrą”. *Proza Schulza i wizja Hasa* (druk. poz. 229). — W. Panas, *Zstąpienie w esencjonalność. O kształtach „słowa” w prozie Brunona Schulza*. — Dyskusje. — Wszystkie referaty wydrukowano w poz. 245.
227. W. Wyskiel, *Adela, czyli Minotaur*. „Teksty” nr 1, s. 128—135.

1975

228. J. Ficowski, wstęp w poz. 232.
229. W. Kiedacz, „Sanatorium pod Klepsydrą” — proza Schulza i wizja Hasa. [Zob. poz. 226, 245]. „Teksty” nr 2, s. 149—155.
230. E. Nowicka, *Listy — literatura czy autobiografia*. [Rec. poz. 232]. „Tygodnik Powszechny” nr 49, s. 5.
231. K. Sarna, *Funkcje wyobraźni w prozie Brunona Schulza*. „Poezja” nr 9, s. 38—46.
232. B. Schulz, *Księga listów*. Zebrał, opracował, wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski. Kraków, ss. 192, fotogr. 31, ilustr. 19.
233. W. Skrodzki, *Powroty Brunona Schulza*. [W związku z poz. 232]. „Literatura” nr 28, s. 11.
234. B. Sowińska, *Listy Brunona Schulza*. [Rec. poz. 232]. „Życie Warszawy” nr 158, s. 3.
235. S. Sterna-Wachowiak, *Ekspresjonizm Schulza*. [Rec. poz. 225]. „Twórczość” nr 5, s. 125—127.
236. J. Stradecki, *Dokumentacja bibliograficzna 1918—1944* [do t. 1 i 2 podręcznika zbiorowego *Literatura polska 1918—1975*].
237. A. Szulc, *Przypomnienie Brunona Schulza*. [Rec. poz. 169, wyd. 2]. „Literatura” nr 36, s. 15.
238. T. J., *Listy Brunona Schulza*. [Rec. *Księgi listów*, poz. 232]. „Tygodnik Kulturalny” nr 32, s. 4.
239. W. Wyskiel, *Schulz rozpisany na fiszkach*. [Rec. poz. 225]. „Teksty” nr 2, s. 172—175.

1976

240. A. Bałakier, A. Sandauer, *Listy do Brunona Schulza*. „Kultura” nr 16, s. 3—4; 17, s. 3—4; 18, s. 3—4. W nrze 18 sprostowanie A. Bałakier dotyczące błędów drukarskich.
241. K. Miklaszewski, *Schulz na scenie. Teatr*. [Rec. przedstawienia *Sklepy cynamonowe* w reżyserii i opracowaniu R. Majora. Teatr Kameralny w Krakowie. Prapremiera 17 VII 1976]. „Kultura” nr 31.
242. W. Nawrocki, *Bruno Schulz i ekspresjonizm*. „Życie Literackie” nr 43, s. 7.
243. A. Sandauer, *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin. (Próba psychoanalizy)*. „Kultura” nr 44, s. 5; 45, s. 4.
244. P. Sommer, *Tandem*. [Uwagi krytyczne pod adresem edytorów, poz. 240]. „Twórczość” nr 9, s. 164—165.
245. *Studia o prozie Brunona Schulza*. Katowice, ss. 146. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” nr 115.

Andrzej Sulikowski

KULTURA — KOMUNIKACJA — LITERATURA. STUDIA NAD XX WIEKIEM. Pod redakcją Stefana Żółkiewskiego i Maryli Hopfinger. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 204. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

To, co stwarza bezpośrednio bodźce do podejmowania studiów badawczych w rodzaju tych, które znalazły się w recenzowanej książce, to, co nadaje im walory aktualności, tkwi w samym centrum problemów współczesnych. Podstawą połączenia trzech dziedzin problemowych, uwidocznionego zarówno w tytule książki jak i w zamieszczonych w niej pracach, jest przeświadczenie o wadze badań