

# Włodzimierz Bolecki

---

## Witkacy - Schulz, Schulz - Witkacy : wariacje interpretacyjne

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 85/1, 82-101

---

1994

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

WŁODZIMIERZ BOLECKI

WITKACY – SCHULZ, SCHULZ – WITKACY  
WARIACJE INTERPRETACYJNE

1

Przedmiot tej komparatystyki narzucił oczywiście sam Witkacy pisząc – wkrótce po przeczytaniu *Sklepów cynamonowych* – że już od dziesięciu lat zna grafiki Schulza i że ich autora zalicza do „linii demonologów”<sup>1</sup>. A ponieważ – jak wiadomo – Witkacy zaliczał sam siebie do owych „demonologów”, Schulz znalazł się w ten sposób w kręgu zjawisk malarskich, z którymi identyfikował się Witkacy. Ale czy Schulz rzeczywiście zaakceptowałby taką identyfikację?

Wkraczamy tu od razu w najmniej znane obszary schulzologii. Z jednej bowiem strony Schulz fascynuje swoją absolutną odrębnością i oryginalnością, z drugiej natomiast – historyk literatury czy sztuki musi ulec pokusie pytań o artystyczny i historyczny kontekst wielkiego dzieła „samotnika z Drohobycza”. Im bardziej przecież uświadamiamy sobie czyjaś niepowtarzalność, tym bardziej wydani jesteśmy na pokusy komparatystyki.

Ale nawet bez szczegółowych analiz historycznych jest oczywiste, że w twórczości plastycznej Brunona Schulza odnaleźć można zarówno motywy charakterystyczne dla późnego ekspresjonizmu czy wiedeńskiej secesji, jak i postkubistyczno-formistyczne deformacje typowe dla malarstwa polskiego i rosyjskiego lat dwudziestych, słowem rozmaite konwencje figuratywne, na podstawie których historyk sztuki może określić obszar współzależności między inspiracjami Schulza a modernizmem i najszerzej rozumianą Nową Sztuką drugiej dekady XX wieku<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*. W: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Zebrał i opracował J. Degler. Warszawa 1976, s. 181. Zob. w tym samym tomie: *Twórczość literacka Brunona Schulza*.

<sup>2</sup> Typowo secesyjne motywy typograficzne odnaleźć można np. w *Ex Librisach*, które Schulz przygotował dla Maksymiliana Goldsteina (ok. 1920, Muzeum Literatury) oraz Stanisława Weingartena (ok. 1921), a także w ilustracjach do katalogu tego ostatniego. Z kolei przykładami kubizujących deformacji geometrycznych mogą być takie rysunki, jak np. *Stanisław Weingarten i dwie kobiety* (ok. 1920, Lwowska Galeria Obrazów), *Kobieta i dwaj mężczyźni na tle zgeometryzowanej zabudowy miasta* (przed 1933, Muzeum Literatury), *Dorożka pędząca nocą przez miasto* (przed 1933), tzw. kompozycja kubizująca z lat dwudziestych (reprod. w: J. Ficowski, *Słowo o „Xiędzce bałwochwalczej”*. W: B. Schulz, *Xiędzka bałwochwalcza*. Warszawa 1988, s. 42) oraz jedyny odnaleziony obraz olejny Schulza pt. *Spotkanie. Żydowski młodzieniec i dwie kobiety*

Jednak bez względu na to, jak wysoko cenimy oryginalność malarskiego dorobku Schulza, to tematy, które dostrzegł Witkacy, np. fascynacja relacjami między kobietą a mężczyzną, należały do standardowych tematów tamtej epoki, a przede wszystkim – do tematów twórczości samego Witkacego. Dość powiedzieć, że „sadyzm kobiecy połączony z męskim masochizmem”, który Witkacy pierwszy uznał za specjalność Schulza, był przede wszystkim specjalnością samego Witkacego (i malarza, i pisarza). Dość też powiedzieć, że Witkacowski spostrzeżenie, iż „Środkiem gnębienia mężczyzn przez kobietę jest u [Schulza] [...] noga, ta najstraszliwsza, prócz twarzy i pewnych innych rzeczy, część kobiecego ciała” stosuje się przede wszystkim do dzieł... samego Witkacego. Teza, że kobiety Schulza:

Nogami dręczą, depczą, doprowadzają do ponurego, bezsilnego szału [...] jego skarłatych, spokojniałych w erotycznej męce, upodlonych i w tym upodleniu znajdujących najwyższą bolesną rozkosz – mężczyzn-pokrak. Jego [Schulza] grafiki to są poematy okrucieństwa nóg<sup>3</sup>.

– kaže oczywiście myśleć o rysunkach Schulza, ale jeszcze bardziej o pani Akne z 622 *upadków Bunga* czy Heli Bertz z *Pożegnania jesieni* – nie wspominając pozostałych „kobietonów” i ich kochanków z galerii Witkacowskich bohaterów. Nie wnikając jednak w głębsze konteksty i szczegóły tej artystycznej i obyczajowej tematyki, warto pamiętać, że w literaturze lat dwudziestych odnaleźć ją było można w bardzo wielu dziełach malarskich czy utworach literackich, jak choćby już w tytule powieści Brunona Jasińskiego *Nogi Izoldy Morgan* czy wiersza *Noga* Tadeusza Peipera. Obyczajowy „Zeitgeist” bardzo często ujawniał się wówczas w motywie damskich nóg...

Witkacowska charakterystyka Schulzowskich grafik uważana jest najczęściej za bezdyskusyjnie trafną, a zawarta w niej interpretacja „masochistycznej” fascynacji Schulza kobietami przetrwała do dziś jako jeden z najczęściej przywoływanych aksjomatów schulzologii<sup>4</sup>. Tymczasem wszystkie stwierdzenia Witkacego dotyczące „ponurości”, „bezsilności” i „upodlenia” mężczyzn przedstawianych na grafikach Schulza wydają mi się całkowicie chybione: należą do świata Witkacego, a nie do świata Schulza.

---

w *zaułku miejskim* (Muzeum Literatury). Wszystkie te rysunki są reprodukowane w albumie: *Bruno Schulz 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie*. Układ całości i tekst W. Chmurzyński. Warszawa 1992. O tradycjach tematyczno-stylistycznych grafik Schulza zob. T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków 1984 (tu: paralela Schulz – Witkacy), a przede wszystkim artykuły: M. Kitowska: *Bruno Schulz – grafik i literat*. „Literatura” 1978, nr 1; *Czytając „Xięgę bałwochwalczą”*. „Twórczość” 1979, nr 3; „*Xięga bałwochwalcza*” – *grafiki oryginalne (clichés verres)*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, nr 43; „*Xięga bałwochwalcza*”. (*Studia – szkice – dzieło*). [Wstęp do katalogu wystawy „Bruno Schulz” – ze zbiorów Muzeum Literatury i Muzeum Narodowego w Warszawie, Gorzów Wielkopolski, XII 1922]; *Bruno Schulz – „Xięga bałwochwalcza”: wiza – forma – analogie*. W zbiorze: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*. Lublin 1992. Zob. Ficowski, *op. cit.* – K. Kulig-Janarek, *Schulzowska mitologia*. „Kresy” 1933, nr 14.

<sup>3</sup> Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, s. 182.

<sup>4</sup> Zob. np. B. Budurowycz, *Galicja w twórczości Brunona Schulza*. (1986). Przedruk w zbiorze: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, s. 14. Trafnie pisze S. Barańczak (*Twarz Brunona Schulza* <1989>). Przedruk w zbiorze: *iw.*, s. 28–30), że ta „masochistyczna” interpretacja powoduje „zasadnicze zniekształcenie” portretu pisarza. Z tezy o „masochizmie” Schulza A. Sandauer wyciągnął niegdyś wniosek o dążeniu Schulza do samozagłady, które miało się spełnić w 1942 roku. Ten sposób interpretacji wydaje się dziś poznawczo zupełnie pusty.

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że szukając dziś interpretacji świata przedstawionego na Schulzowskich grafikach (a pośrednio i w jego prozie) trzeba iść w zupełnie innym kierunku niż Witkacy.

Kilka słów na ten temat.

W interpretacjach tych przedstawień kluczową rolę pełni często nazwisko Leopolda von Sacher-Masocha, od którego nazwiska wywodzi się nazwa psychopatycznej skłonności zwanej masochizmem. Sacher-Masoch tworzył co prawda przez jakiś czas we Lwowie, a więc w najbliższym Schulzowi regionie kulturowym, i wywarł znaczny wpływ na psychoerotyczne zainteresowania sztuki *fin de siècle*'u, niemniej „masochizm” jako klucz do Schulzowskiej wyobraźni niewiele – moim zdaniem – wyjaśnia, a raczej gruntownie zaciemnia i deformuje interpretację relacji między kobietami a mężczyznami w twórczości Brunona Schulza.

Z jednej strony, w świetle tych interpretacji, „masochistyczne” tematy w dziełach Schulza mają być wynikiem charakteropatii pisarza. Jeśli była to rzeczywiście przypadłość charakterologiczna, to wówczas przywoływanie twórczości Sacher-Masocha trzeba uznać za całkowicie zbędne. Byłby to problem medycyny, a nie sztuki.

Z drugiej strony natomiast, jeśli tematy te mają być wynikiem artystycznej identyfikacji Schulza z tą tradycją literacką, którą współtworzył austriacki pisarz, to wówczas cała sprawa należy do dziedziny konwencji artystycznych, a nie skłonności charakterologicznych Schulza.

Nie wypowiadam się na temat tych ostatnich, odrzucam natomiast określenie „masochizm”, które Witkacy, a po nim Sandauer tak sugestywnie narzucili odbiorcom dzieł Schulza. Obowiązuje ono do dzisiaj, choć – na szczęście – raczej w popularnym niż w profesjonalnym odbiorze sztuki autora *Xięgi bałwochwalczej* i *Sklepów cynamonowych*.

Bezdyskusyjnie trafne było natomiast spostrzeżenie Witkacego, że pierwszoplanowym tematem grafik Schulza są relacje między kobietami a mężczyznami. Otóż to: relacje.

Rzeczywiście, ilość tych relacyjnych przedstawień zdecydowanie przewyższa ilość autonomicznych aktów kobiecych narysowanych przez Schulza. Tu jednak musi się zacząć poważna dyskusja z Witkacym, albowiem przedstawienia relacji damsko-męskich, które można by ewentualnie podciągnąć pod formułę „masochizmu”, wcale nie dominują na grafikach Schulza i raczej stanowią margines w stosunku do innych, tj. „niemasochistycznych” przedstawień kobiet i mężczyzn. W grę wchodzi bowiem co najwyżej kilkanaście grafik ukazujących mężczyznę oraz kobietę z pejcem, z różgą czy z biczem oraz kobietę stawiającą stopę na szyi mężczyzny. Ponadto – i tu rozpoczyna się zasadniczy spór z „masochistycznymi” interpretacjami, którym Witkacy dał początek – trzeba wyraźnie odróżniać popularne „rekwizyty masochizmu” (kobiety z pejcem, z batem, szpicrutą, *etc.*) od psychomedycznego zjawiska „masochizmu”. Funkcją tych pierwszych nie musi być wcale wyrażanie, symbolizowanie czy reprezentowanie „masochizmu”, lecz przede wszystkim opowiadanie, cytowanie bądź ilustrowanie popularnych motywów zaczerpniętych z tradycji literackiej i artystycznej, a nawet z ikonografii kultury masowej przełomu wieków. Inaczej mówiąc: nie ekspresja tłumionych erotyczno-masochistycznych kompleksów, lecz „gra z kontekstem”, w niej-zaś i persy-

flaż, i „głębsze znaczenie”. A zatem „gra” motywami miłosnych wtajemniczeń, wyprawy na Cyterę, bogini Circe, Zuzanny, infantek (dziś powiedzielibyśmy „lolitek”), święta wiosny, bachanalii, orszaku Dionizosa, świątecznych korowodów, karnawału, ludzi-zwierząt, masek, pierrotów, rozmaitych personifikacji, animizacji i sublimacji popędu płciowego, słowem gra całą kolekcją *topoi* sztuki i literatury modernizmu.

Nie znaczy to oczywiście, że „rekwizyty masochizmu” są nieistotne dla interpretacji Schulzowskich grafik, wymagają jednak zupełnie innego usytuowania na tle pozostałych Schulzowskich przedstawień kobiet i mężczyzn<sup>5</sup>.

Niemal na wszystkich grafikach Schulza kobiety znajdują się na pierwszym planie, natomiast mężczyźni przedstawieni są na planie drugim. Kobiety ukazane są w wywyższeniu (na łożu, na sofie, na podium, na pierwszym planie pejzażu, np. na ulicy), podczas gdy mężczyźni są zawsze obok, poniżej, na peryferiach, z dala od centrum (w rogu obrazu lub pomieszczenia, na podłodze, na skraju łóżka, u stóp kobiet, za oknem). Gdy przestrzeń, w której przedstawiona została kobieta jest wyrazista (wyraziste są także przedmioty, na których przebywa: łóżko, sofa, krzesło), to przestrzeń, z jakiej wyłaniają się mężczyźni, bywa nieokreślona, zatarta, ginąca w mroku lub bezforemności.

Znamienne, że kobiety na grafikach Schulza przedstawiane są zawsze – by tak rzec – w pełni swoich ciał, natomiast mężczyźni ukazywani są najczęściej fragmentarycznie lub w pomniejszeniu – czego skrajnym przykładem może być umieszczenie gdzieś w rogu rysunku tylko jego głowy (*nb.* często jest to autoportret samego Schulza). Ta polaryzacja przedstawianych postaci (duża postać kobiety – pomniejszona głowa mężczyzny) wprowadza nas *in medias res* Schulzowskich damsko-męskich relacji.

A mianowicie: kobieta jest w centrum, mężczyźni są na peryferiach. Kobieta przyciąga inne postacie, mężczyźni są tylko przyciągani. Kobieta hierarchizuje przestrzeń, mężczyźni są tej hierarchizacji poddani. A przede wszystkim – gdy kobieta jest na tych grafikach ciałem, to mężczyźni są wzrokiem, gdy kobieta jest oglądana, to mężczyźni są oglądającym.

Na rysunkach Schulza mężczyźni – ukazani w najrozmaitszych sytuacjach – zdają się poświęcać czas tylko jednej czynności: patrzą na kobiety. W dużych głowach mężczyzn umieszczone są równie duże, szeroko otwarte oczy. Co jest w ich spojrzeniu?

Przede wszystkim zaniepokojenie, albowiem kobiety w świecie rysowanym przez Schulza są nadzwyczaj intensywnie oglądane. A jest w tych spojrzeniach równocześnie zachwyt, zdumienie, ekstaza i fascynacja.

Na grafikach Schulza mężczyźni są więc bacznie wpatrzeni w kobiety: zerkają, rzucają spojrzenia (otwarcie lub ukradkiem), spoglądają, śledzą i pochłaniają kobiety wzrokiem, ale – co bardzo charakterystyczne – w tych relacjach zawsze zachowany jest dystans.

<sup>5</sup> Dokładne analizy tematu „kobiety w twórczości Schulza” znajdują się z następujących artykułów: Kitowska, *Bruno Schulz – „Xięga bałwochwalcza”*. – K. Kulig-Janarek: *Schulzowska mitologia; Erotyka – groteska – ironia – kreacja*. W zbiorze: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*. – A. Sulikowski, *Bruno Schulz i kobiety. O motywach nie tylko z „Xięgi bałwochwalczej”*. W zbiorze: jw. – S. Fauchereau, *Balthus a Schulz, Klossowski, Joue, inni*. W zbiorze: jw. – E. Kuryluk, *Gąsienicowy powóz, czyli podróż Brunona Schulza*, (1990). W zbiorze: jw.

Ów dystans zdaje się być w twórczości Schulza najbardziej charakterystyczną cechą relacji między kobietami a mężczyznami. W układach narracyjno-fabularnych reprezentuje go motyw „spotkania”, w którym ukłon, przygięcie ciała, pocałunek w rękę czy ręka położona na sercu przedstawiają całą gamę semiotycznie wyrażanych odczuć: od zainteresowania, przez szacunek, do podziwu i hołdu. Ten ostatni jest też przez Schulza szczególnie celebrowany w różnych ujęciach — od rysunku *Procesja holdownicza na ulicy* po przedstawienia różnych grup mężczyzn pielgrzymujących do ciał kobiet.

Hołd składany kobietom zdaje się być na grafikach Schulza figurą „graniczną” pomiędzy gestem szacunku a bałwochwalczą adoracją. Dla uprzytomnienia tej ostatniej dość przypomnieć liczne sceny przedstawiające mężczyzn, którzy klęczą przed kobietami lub całują ich stopy. Znamienne jednak, że w tych relacjach nie ma ani strachu, ani poniżenia. Jest natomiast hołdownicze pomniejszenie będące skrajnym wyrazem podziwu, fascynacji i uznania. Ale też w tych właśnie gestach — i tu różnica między Schulzem a Witkacym jest fundamentalna — ujawnia się, tak mi się przynajmniej wydaje, szczególnie, skryty sens Schulzowskich relacji między kobietami a mężczyznami. Mianowicie — są to równocześnie gesty rozmodlenia, korzenia się i klęczenia przed obiektem adoracji będącym równocześnie centrum przestrzeni, w jakiej każdorazowo rozgrywa się akcja. Jest więc w tych gestach delikatna stylizacja religijna przechodząca niekiedy w aluzyjność, np. rysunek pt. *Naga kobieta na tapczanie i leżący na podłodze mężczyzna z głową w misie* odsyła do motywu Salome (nb. jednego z najpopularniejszych w stylu secesyjnym), podobnie można się doszukać „odwróconych” aluzji biblijnych w rysunkach przedstawiających mężczyzn obmywających i całujących stopy kobiet. Dość daleko stąd do Witkacowskiego „masochizmu”. Jest to niewątpliwie świat *sacrum*.

Tę aluzyjną, cytatową i stylizacyjno-sakralną grę Schulza doskonale opisała Krystyna Kulig-Janarek w analizie grafik *Święto wiosny* i *Procesja*:

Święto, w którym cześć oddawana jest kobiecie, pokazane zostało wraz z jego wszystkimi atrybutami na innych grafikach oraz niektórych okładkach i kartach tytułowych *Xięgi bałwochwalczej*. Kompozycja zatytułowana *Xięga bałwochwalcza*, będąca pierwotnie kartą tytułową, ukazuje wnętrze jakby świątyni, gdzie w atmosferze tajemniczego misterium triumfujące bóstwo — współcześnie odziana kobieta — odbiera należny hołd. Kobieta stoi na cokole-oltarzu, za nią widnieje otwarta wielka Księga i słońce-gloria, a przed ołtarzem, obok którego płonie zapalona w wysokim świeczniku świeca, klęczy pokorny wyznawca. Słońce, manifestujące boskość i oznaczające władzę, oświetla wynurzające się z mroku postaci grafiki *Procesja* i nagą kobietę zatrzymaną w pozie figury kultowej. Na świąteczny charakter przedstawienia wskazuje postać z „asysty” — mężczyzny stojącego za kobietą i trzymającego okrycie-kapę, czy innego człowieka dzierzącego kościelną chorągiew z kobiecym bukiem. Cała procesja zatrzymała się przed fasadą kościoła. Takie zderzenie współczesnej scenarii świąt kościelnych i wyglądu osób biorących udział w ceremonii — nagiej kobiety i otaczających ją tajemniczych mężczyzn z twarzami noszącymi „barbarzyńską maskę kultu pogańskiego” — posiada prowokacyjnie bluźnierczy charakter<sup>6</sup>.

W tym wnikliwym opisie nie przekonuje mnie jedynie interpretacja: „prowokacyjnie bluźnierczy charakter” graficznych przedstawień Schulza. Wydaje się, że funkcje znaków religijnych (świątynia, misterium, procesja, bóstwo, pielgrzymowanie, postaci kapłanów, chorągwie *etc.*) zarówno w blis-

<sup>6</sup> Kulig-Janarek, *Schulzowska mitologia*, s. 43.

kim Schulzowi nurcie sztuki modernistycznej (np. Wojtkiewicz, Miciński, Jaworski), jak i w samym dziele Schulza należą do zupełnie innych modalności niż „bluźniercza prowokacja” czy – szerzej – „*parodia sacra*”. W opisanych wyżej motywach można oczywiście widzieć „prowokację” i „bluźnierstwo”, jednak nie wiadomo kogo miałyby prowokować i przeciw czemu bluźnić, a poza tym sam Schulz – jak wiadomo – od bluźnierstwa i prowokacji był najdalszy. Jest to podobny problem interpretacyjny co w przypadku „masochizmu” pisarza. Zaryzykowałbym więc tezę, że także i tu mamy do czynienia z rekwizytami – np. religijnego święta. Ich funkcją jest nie tyle „prowokacyjne bluźnierstwo”, co raczej czytelna ornamentyzacja innego rodzaju *sacrum*, innego misterium i kreowania tajemnicy rzeczy banalnych. Funkcją tych religijnych rekwizytów jest więc sakralizacja akcji, postaci i relacji pomiędzy nimi oraz relacji przestrzennych i czasowych. Ale także – ich inscenizacja, teatralizacja, gra i „głębsze” znaczenie, a niekiedy nawet zabawa. „Hosanna! [...] Zostałem adeptem nowej ewangelii” – wykrzykuje narrator noweli *Wiosna (Sanatorium pod Klepsydrą)* mówiąc o... znaczkach pocztowych. Sztuka secesji nieustannie penetrowała wszystkie te modalności – dość przywołać niezliczone krucjaty, procesje i pielgrzymki na obrazach Wojtkiewicza czy w opowiadaniach Jaworskiego.

Na pytanie, co dla Schulzowskich mężczyzn jest w postaciach kobiet przedmiotem tej szczególnej adoracji, narzuca się przede wszystkim taka odpowiedź, jakiej ksiądz Benedykt Chmielowski udzielił w *Nowych Atenach*: „każdy widzi”. Obiektem męskiej adoracji byłyby więc na grafikach Schulza głównie nagość kobiecego ciała – studiowana, oglądana, a nawet podglądana z rozmaitych stron, w każdej sytuacji, w najrozmaitszych ujęciach, od migawkowego zarysu ciała po taką jego ekspozycję, która wyraża jawne wuzdanie.

Ale byłyby to odpowiedź zdecydowanie niepełna nie tylko dlatego, że obiektem adoracji na rysunkach i grafikach Schulza bywają także kobiety ubrane.

We wszystkich Schulzowskich przedstawieniach kobiet i mężczyzn, w ich relacjach i gestach jest jeszcze bowiem coś, co, jak mi się zdaje, stanowi najbardziej charakterystyczny element Schulzowskich żeńsko-męskich interakcji, decydujący o ich „ukrytym znaczeniu”. Otóż postaci kobiet przedstawione przez Schulza wyraźnie wymykają się tym wszystkim ciekawsko-adoracyjno-bałwochwalczym gestom i spojrzeniom mężczyzn.

W Schulzowskim przedstawieniu relacji między kobietami i mężczyznami ukryta jest bowiem jakaś tajemnica, której kontury określa z jednej strony męska fascynacja kobiecą innością, a z drugiej – niepochwytność kobiet przez spojrzenia mężczyzn. Kobieta, ze wszystkich stron widoczna, a niekiedy nawet z wszystkiego obnażona, na rysunkach i grafikach Schulza jest dla mężczyzn przede wszystkim nieosiągalna.

Był to – jak wiadomo – jeden z charakterystycznych motywów europejskiej secesji lub szerzej: całego europejskiego modernizmu.

Na grafikach Schulza kobiety więc mijają mężczyzn lub przechodzą obok nich, a mężczyźni wówczas nieruchomieją, zastygają nawet w gestach podziwu. Zdarza się, że Schulzowscy mężczyźni pielgrzymują ku postaciom lub sylwetkom nagich kobiet. Wówczas jednak albo zatrzymują się w pewnym od nich

oddaleniu (niekiedy fizyczną granicą jest okno; zob. np. ilustrację do *Edzia*, ok. 1935), albo docierają za ledwie do koniuszków ich ciał – do stóp czy do palców stóp i rąk, które całują bądź starają się pocałować, które obmywają, których dotykają, ale które zawsze stanowią dla nich nieprzekraczalną granicę kobiecego *regni*.

Ta właśnie nieprzewycięzalna granica między kobietą a mężczyzną: granica między nagimi kobietami, a ubranymi mężczyznami, zatem granica między tym, co odsłonięte i co budzi fascynację (ciało kobiety; kobiecość), a tym, co zasłonięte i co niczyjej fascynacji na rysunkach Schulza nie budzi (ciało mężczyzny). A wreszcie owa niepochwytność kobiet, czyli ich specyficzna tajemniczość i – z perspektywy mężczyzn – ich nieosiągalność wydają mi się bardziej frapującymi tematami Schulzowskiej twórczości plastycznej niż spekulacje dotyczące tzw. masochizmu pisarza. Kobiety i mężczyźni, lub kobiecość i męskość, zdają się bowiem tworzyć w twórczości Schulza dwie nierozłączne a przecież zupełnie odrębne „rzeczywistości”.

Czy zatem można te tematy połączyć z jakimiś innymi interpretacjami, tzn. takimi, które nie opierają się tylko na dociekaniach psychobiograficznych?

Postacią kobiecą, która w tej perspektywie może budzić szczególnie zainteresowanie, jest Undula, bohaterka kilku grafik w *Xiędze bałwochwalczej* i – co szczególnie znamienne – jedna z nielicznych postaci, która na grafikach Schulza ma imię własne. Jerzy Ficowski tak o niej pisał:

Zagadkowo brzmi imię głównej bohaterki *Xięgi*: Undula. W niejednej grafice centralna postać kobieca obdarzona jest tym imieniem: *W garderobie Unduli*, *Undula odwieczny ideał*, *Undula u artystów*, *Undula idzie w noc...* Postać kobiety na tych rycinach zmienia się, jedna jest niepodobna do drugiej, tylko imię pozostaje to samo. Kojarzy się ono z Undyną – rusalką, z undą – falą, strumieniem, wirami, niepokojem... Aby choć hipotetycznie odpowiedzieć na pytanie, skąd się to imię wzięło, trzeba sięgnąć do *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, do prozy Schulza.

Jedną z głównych postaci, uosobieniem zwycięskiej kobiecości – w Schulzowskim pojmowaniu tego określenia – jest służąca imieniem Adela. Jak wszystkie niemal osoby zarówno z prozy, jak i z rysunków Schulza miała ona w autobiografii pisarza swój pierwowzór, była nim służąca w domu Schulzów, Rachel. I tak jak wuj Hersz stał się w prozie Schulza Hieronimem, a siostra Regina vel Ryfka – ciotką Retycją, tak Rachel przedziergnęła się we współbrzmiającą z nią Adelę. Wszystkie imiona zostały w ten sposób „zuniwersalizowane” przez Schulza i tylko złodziej miasteczkowy Szłoma i wariatka Tłuja pozostali przy imionach, jakie ich drohobyckie prototypy nosiły w rzeczywistości<sup>7</sup>.

Podejmuję rozważania Ficowskiego w miejscu, w którym pyta on rodowód Unduli.

Imię Undula rzeczywiście kojarzy się z Undyną-rusalką i z undą – falą, jakkolwiek w *Xiędze bałwochwalczej* ten trop został całkowicie zatarty, podobnie jak w świecie przedstawionym prozy Schulza, w którym próżno by szukać jego znaków. *Undyna* to bowiem tytuł opowieści niemieckiego pisarza Friedricha de la Motte Fouqué, która pod tytułem *Undine* ukazała się w r. 1811 i błyskawicznie zdobyła ogromną popularność. Mimo że pierwodruk opowieści został opublikowany w czasopiśmie, to już w roku następnym do libretta na niej opartego Ernst Teodor Amadeus Hoffmann skomponował operę, wystawioną niebawem w Berlinie. Opowieść o Undynie znali i chwalili

<sup>7</sup> Ficowski, *op. cit.*, s. 48–49.



Goethe, Walter Scott i Richard Wagner, a polszczyźnie przyswoił ją Artur Górski, który swój przekład, opublikowany w r. 1913, zatytułował *Ondyna*.

Tytułowa Ondyna – czy, jak kto woli, Undyna – była rzeczywiście nimfą, czyli rusałką, podobnie jak wiele kobiecych postaci fantastyki romantycznej, znanych także doskonale w literaturze polskiej tego okresu. W swoim utworze Fouqué opowiada o miłości rycerza do pięknej nimfy Ondyny, którą poznał i poślubił jako córkę rybaka. Szczegóły fabularne nie mają tu żadnego znaczenia, albowiem są wariacjami na temat motywu dobrze znanego już mitom antycznym, a spopularyzowanego w średniowiecznych legendach ludowych i odkrytego ponownie w dobie romantyzmu. Ważna jest natomiast istota i, by tak rzec, natura bohaterki powieści Fouquégo.

Ondyna, gdy ujawnia mężowi swoją tajemnicę, mówi mniej więcej tymi słowami: oprócz świata ludzkiego istnieje też świat żywiołów – wody, ognia, powietrza i ziemi, i świat ten zamieszkuje przez istoty, które wyglądają identycznie jak ludzie, choć tym się od nich różnią, że nie posiadają duszy. Wodę zamieszkują duchy wodne, a wśród nich kobiety-nimfy nazywane przez ludzi Ondynami. W świecie podwodnym ukryte zostało „to wszystko, co było pięknego na dawnym świecie, tak pięknego, że świat dzisiejszy nie jest godny tego oglądać”<sup>8</sup>. Całą tę wizję zaczerpnął Fouqué z książki słynnego alchemika i okultysty Paracelsusa (pt. *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis, et caeteris spiritibus*), który – jak wiadomo – stał się pierwowzorem postaci Fausta. Istoty, o których opowiada Paracelsus, a za nim Fouqué, nie mają co prawda duszy indywidualnej, mają natomiast duszę zbiorową, wszystkie są zatem jakby egzemplarzami jednej istoty. Ondyna w powieści Fouquégo mówi do swojego ukochanego:

Zarówno my, jak i podobne nam istoty w innych żywiołach, rozpraszamy się i ginimy tak ciałem, jak i duchem, że i śladu nie zostaje po nas, i kiedy wy zbudzicie się kiedyś do czystszej życia, my zostajemy tam, gdzie zostaje piasek i skra, i wiatr, i fala. Nie mamy duszy, żywioł porusza nami; słucha nas dopóki żyjemy – i rozprasza nas zawsze z chwilą śmierci [...]”<sup>9</sup>.

Co to wszystko może mieć wspólnego z twórczością Schulza? Otóż jeśli przyjąć, że Undula z *Xięgi bałwochwalczej* jest krewną Ondyny z opowieści Fouquégo i ze średniowiecznej wizji Paracelsusa, to nie ma potrzeby szukać jej pierwowzoru jedynie w Drohobyczu...

Schulzowska Undula zdaje się być tyleż imieniem własnym, co imieniem zbiorowym, a zatem nazwą. Undulą jest więc równocześnie każda z kobiet, którą Schulz sportretował, jak i – przede wszystkim – jest po prostu Kobietą w ogóle. Ale – i na tę właśnie interpretację pozwala jej imię – Undula będąc kobietą, nie jest nią równocześnie, albowiem należy do innego, tajemniczego, niepochwytanego i stale zmiennego świata żywiołów. Przez ludzi jest podziwiana i budzi zachwyt, ponieważ zgodnie z legendą nie tylko jest pięknem wcielonym, lecz jest też pięknem spragnionym ludzkiej miłości, i to nie byle jakiej, bo dozgonnie wiernej.

Obok nimf wodnych, Undyn, które wywołują fascynację i budzą pożądanie

<sup>8</sup> F. de la Motte Fouqué, *Ondyna*. Słowo wstępne i przekład A. Górskiego. Warszawa 1913.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

plici męskiej, w pozostałych żywiołach spotkać można też inne istoty: w powietrzu żyją sylfy, w ogniu — salamandry, w ziemi, jak mówi Ondyna, „chciwe i podstępne” gnomy. Są nimi pokraczne duszki podziemne zwane też koboldami, małe, o kształtach niekiedy groteskowych, zazdrośnie strzegące swych podziemnych skarbów. Zarysy ich kształtów, gdyby przyjąć możliwość tej interpretacji, można by rozpoznać w niektórych Schulzowskich przedstawieniach mężczyzn.

Rzecz jasna, nie ma sensu doszukiwania się w świecie Schulza kopii czy nawet aluzji do przywołanego tu pierwowzoru. Wyobraźnią Schulza rządzi bowiem zdolność do błyskawicznej transformacji, tak gruntownej, że niemal w niczym nie przypominającej pierwowzorów — czymkolwiek lub kimkolwiek one by były. Przywołując opowieść Fouquégo o nimfie Undynie, chciałem jedynie wskazać, że psychobiograficzna interpretacja świata grafik Schulza zapoczątkowana przez Witkacego nie jest ani jedyną z możliwych, ani nawet jedynie konieczną. I że świat przedstawiony przez Schulza skrywa w swej warstwie symbolicznej niewątpliwie więcej zagadek niż przypuszczamy. Jest to bowiem świat, którego symbolika nie ma jednego rodowodu. Schulz w sobie tylko znany sposób splótł w jeden warkocz m.in. wątki mitologii grecko-rzymskiej, *Starego Testamentu*, mistykę kabały, i zapewne też mistyczny panteizm Jakoba Boehme'a. Wszystkie te inspiracje wymagają jeszcze gruntownych analiz<sup>10</sup>.

## 2

Rozpoznawanie historycznego rodowodu twórczości Witkacego należy już od dawna do standardów witkacologii. Inaczej jest z Schulzem, którego twórczość częściej przywołuje się jako świadectwo nowych, najnowszych i zupełnie nam współczesnych zjawisk literackich<sup>11</sup>, natomiast znacznie rzadziej próbuje się ją zakorzenić w macierzystych kontekstach historycznych (literackich, artystycznych, etc.) — co nie zawsze znaczy, że są to konteksty oczywiste<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Zob. W. Panas, „Mesjasz rośnie pomalu...” (*O pewnym wątku kabalistycznym w prozie Brunona Schulza*). W zbiorze: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*. W cytowanym wyżej fragmencie Ficowski dowodzi, że w prozie Schulza Adela jest transfiguracją i konkretnej osoby, i Undyny — zatem nimfy wodnej. Ta ostatnia sugestia nie wydaje mi się wystarczająca, ponieważ żywiołem Adeli nie jest woda, lecz raczej ogień i światło. W noweli *Sierpień* czytamy np., że „Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ognia dnia rozżagwionego [...]”. Byłaby więc raczej transfiguracją symbolicznej Salamandry, a nie Undyny, choć oczywiście w świecie Schulza jedno drugiego nie wyklucza, ponieważ ta sama Adela przynosi z ognia... „wodorosty jarzyn, niby zabite głowonogi i meduzy”.

<sup>11</sup> Np. „awangarda”, „realizm mityczny” (paralelny wobec literatury iberoamerykańskiej), a ostatnio „dekonstrukcjonizm” i literatura „postmodernizmu”. Zapewne nie jest to koniec.

<sup>12</sup> Wyjątkiem były tu opracowania dotyczące biografii i graficznej twórczości Schulza. Do tych pierwszych należą przede wszystkim szkice J. Ficowskiego zbierającego już od dziesięcioleci ocalałe informacje o rodzinno-przyjacielskim kręgu Schulza. Ostatnio uzupełniają je rozprawy E. Janiec-Prokop. Do drugich — artykuły W. Nawrockiego (*Bruno Schulz i ekspresjonizm*, „Życie Literackie” 1976, nr 34) i Kitowskiej (*op. cit.*). W studium *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza* (w: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982), nawiązując do wcześniejszych analiz W. Panasa i K. Miklaszewskiego, próbowałem zrekonstruować historyczne składniki sformułowanej i immanentnej poetyki Schulza (np. ich związki z koncepcjami symbolistycznymi i awangardowymi). Zob. też zawartą w części pierwszej

Rzecz ciekawa, gdy literackość prozy Schulza inspiruje do poszukiwania w niej zapowiedzi eksperymentów artystycznych najświeższej daty, to równocześnie dla każdego jest oczywiste, że malarska twórczość Schulza jest już bezdyskusyjnie zamknięta w swoim czasie historycznym. Nie dziwi nas zatem ktoś, kto prozę Schulza pragnie zestawiać np. z utworami Borgesa czy Italo Calvino, ale nie sposób znaleźć nikogo, kto rysunki i grafiki Schulza chciałby porównywać z najnowszymi nurtami w sztuce ostatnich kilkadziesiąt lat.

*Hier liegt der Hund begraben.*

Im bardziej chce się uczynić Schulza pisarzem najnowocześniejszym z nowoczesnych, tym ostrzej rozpoławia się jego dzieło na dwie nie przylegające do siebie części: narracyjną i plastyczną. A przecież trudno na serio myśleć, że gdy Schulz rysował (malował), to jego ręka zagłębiała się w przeszłość, a gdy zaczynał nią pisać, to ta sama ręka sięgała po daleką przyszłość. Czyli, innymi słowy, że było dwóch różnych artystów: Schulz-rysownik oraz Schulz-pisarz, pierwszy tradycyjny, a drugi – nowatorski. O to m.in. Schulza zapytał Witkacy w swoim wywiadzie. Toteż snując rozważania nad miejscem prozy Schulza w XX-wiecznym kalejdoskopie kierunków i nurtów artystycznych trzeba pamiętać o odpowiedzi, jakiej Bruno Schulz udzielił Witkacemu:

Na pytanie czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki<sup>13</sup>.

Otóż to – „ta sama rzeczywistość”.

Analizy i interpretacje całego dorobku Schulza nie mogą więc wyminąć tego paradoksu, a nie wątpię, że im bardziej ich autorzy próbują uzasadnić „przyszłościowe” perspektywy prozy Schulza w latach trzydziestych, tym głębiej powinni sięgać w złoża Schulzowskiej historyczności.

Np. wspomniane przez Witkacego relacje pomiędzy kobietami a mężczyznami wymagają dokładnej analizy jako różne realizacje kluczowych, ale i typowych tematów secesji (modernizmu). Charakterystyczne w grafice Schulza przedstawienia ogierów, ludzi-zwierząt czy pełzających „mężczyzn-psów” są bez wątpienia kontynuacją modernistycznego *bestiarium*. Z tej tradycji wywodzą się też w Schulzowskiej grafice skłonności do hybrydacji i animizacji, oraz do powiększania i pomniejszania postaci ludzkich. Ponadto na ten sam secesyjno-modernistyczny rodowód wskazują tytuły grafik Schulza, takie jak *Bestie*, *Bachanalie*, *Ogiery i eunuchy*, *Kobieta-ptak* czy postacie ludzkie stylizowane na arlekinów i pierrotów oraz motyw procesji i arlekinady ludzi-kukieł zawieszający rysowaną rzeczywistość między zmysłową realnością a teatralizowanym przedstawieniem. Tu też znajduje się miejsce na paralelę,

---

wymienionego wyżej studium (*Poetyka sformułowana: symbolizm i awangarda*) analizę programowego eseju Schulza *Mityzacja rzeczywistości*, wiążącą ten tekst z tradycją symbolistyczną (koncepcja słowa, znaczenia, komunikacji *etc.*).

Podsumowaniem dotychczasowych badań w schulzologii jest znakomity wstęp J. Jarzębskiego do tomu: B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*. Wrocław 1989. BN I, 264. Zob. też Kuryluk, *op. cit.* Najnowszą propozycją interpretacyjną jest odczytanie twórczości Schulza w perspektywie symboliki kabalistycznej – zob. Panas, *op. cit.*, oraz tego autora *Przyjście Mesjasza. O ikonologii mesjańskiej Brunona Schulza* („Kresy” 1993, nr 14).

<sup>13</sup> Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza. W: B. Schulz, *Proza*. Wstęp A. Sandauer. Opracowanie listów J. Ficowski. Kraków, 1964, s. 681.

umownie rzecz biorąc, między Schulzem a Wojtkiewiczem czy całym nurtem europejskiego modernizmu: secesji i różnych odmian symbolizmu<sup>14</sup>.

Oczywiście, nie chodzi mi o prostą kontynuację motywów czy stylistyki Art Nouveau, albowiem secesyjne akcesoria w grafikach Schulza zostały przefiltrowane przez estetykę Nowej Sztuki lat dwudziestych, a przede wszystkim – przez oryginalność Schulzowskiej wyobraźni. Ale oglądając kobiece akty, które Schulz rysował stale – by nie rzecz obsesyjnie – trudno zapomnieć, że Schulz studiował w Akademii Sztuk Pięknych we Lwowie i w Wiedniu i niewątpliwie musiał zetknąć się tam z aktami kobiet malowanymi przez Egona Schielego. Rzecz jasna, modernistyczne motywy, konwencje i tematy Schulzowskiej wyobraźni przyciągają dziś naszą uwagę nie tylko jako dokument spuścizny artystycznej przełomu wieków, lecz przede wszystkim jako maski ukrytej i wysublimowanej „psychoerotyki” samego Schulza.

Zapewne – przy szczegółowszym opisanu – znalazłoby się też miejsce na wskazanie dokładniejszych, indywidualnych związków między Schulzem a Witkacym, o których nadal niewiele wiadomo, choć dzięki niestrudżonym poszukiwaniom Jerzego Ficowskiego wiadomo jednak, że w życiu Schulza odegrały ważną rolę.

Witkacy odnalazł w sztuce malarskiej Schulza – jak sam pisze – nie tylko „akcesoria demonologii”, lecz przede wszystkim ich intelektualny sens, ich głębsze znaczenie. W grafikach Schulza – pisze Witkacy – „chodzi o zło, czyli o podkładkę duszy ludzkiej”. Brzmi to jak echo „garderoby duszy” z *Paluby* Irzykowskiego, bo temat to klasycznie modernistyczny. Nie wnika mi i tu w trafność czy nietrafność Witkacowskiej diagnozy, znamienne jest natomiast fakt, że ów głębszy sens Witkacy dostrzeże jedynie w grafikach Schulza, a nie wspomni o nim w swym odczytaniu *Sklepów cynamonowych*.

Znamienne też, że poza elementami treści Witkacy dostrzegł w grafikach Schulza własną szkołę kompozycji malarskich:

niektóre z kompozycji Schulza – pisał – zdają się prawie zbliżać do ideału Czystej Formy pod względem układu i rozłożenia ciemnych i jasnych plam, jako też lekkich deformacji, dających niezwykłe kontrastowe napięcie kierunkowe poszczególnych mas. [...] Mam wrażenie, że u Schulza jesteśmy jeśli nie już w obrębie genialności, polegającej właśnie na proporcjach, a nie tylko na natężeniu bezwzględnych elementów, to w każdym razie na jej granicy.

„To samo – dodaje Witkacy – stosuje się do jego literatury [...]”<sup>15</sup>.

Entuzjastyczne teksty Witkacego niewątpliwie ustabilizowały wysoką pozycję Schulza jako pisarza, a sam Witkacy był jednym z tych międzywojennych artystów, na którego opiniach Schulzowi zależało szczególnie. Niestety, zbyt mało dokumentów dotyczących biograficznych związków Schulza i Witkacego dotrwało do naszych czasów, by można o nich mówić tak szczegółowo, jak na to zapewne by zasługiwały. Odnosi się to przede wszystkim do związków *stricto* literackich, którym poświęcam poniższe rozważania.

<sup>14</sup> Zob. A. Ossowski, *Drohobyckie bestiariusz*. W zbiorze: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942. Motywy komedii dell'arte w prozie Schulza* pierwsza zanalizowała Th. S. Robertson w artykule *Bruno Schulz a komedia* (1991; przedruk w zbiorze: jw.). O związkach Schulza z literaturą i malarstwem przełomu wieków zob. Gryglewicz, *op. cit.* – Kulig-Janarek, *op. cit.* – Kuryluk, *op. cit.*

<sup>15</sup> Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, s. 182, 183.

## 3

Bruno Schulz – jak ustalił Jerzy Ficowski – poznał Stanisława Ignacego Witkiewicza w r. 1925, podczas pobytu w Zakopanem<sup>16</sup>.

Schulz był wówczas malarzem, nauczycielem rysunków i prac ręcznych, a z literaturą – jak powie po dziesięciu latach Witkacy – łączyło go jedynie pisanie listów.

Natomiast Witkacy przed poznaniem Schulza miał już za sobą niemal ćwierć wieku aktywności twórczej, której wyników nie ma potrzeby tu szczegółowo omawiać, ale o której warto pamiętać. Dla zwykłego porządku warto przypomnieć, że w roku spotkania z Schulzem (1925) Witkacy odnosi pierwszy poważny sukces teatralny – po premierze *Jana Macieja Karola Wścieklicy* w Teatrze im. Aleksandra Fredry w Warszawie. W tym samym roku Witkacy publikuje *Wariata i zakonnice* („Skamander” 1925, nr 39), rozpoczyna pracę nad powieścią *Pożegnanie jesieni* i kończy *Sonatę Belzebuba* oraz jest świadkiem premier dwóch swoich sztuk: *W małym dworku* (sierpień) i *Pragmatyści* (grudzień) w warszawskim Teatrze Formistycznym.

Dla naszego rozumienia twórczości Brunona Schulza z tych „witkacowskich” faktów nic bezpośrednio nie wynika.

Co prawda, w r. 1925 Witkacy publikuje jeszcze recenzję z *Wniebowstąpienia* Jerzego Mieczysława Rytarda oraz artykuł *Formalne wartości dzieł Micińskiego* – a więc dwa fundamentalne teksty krytycznoliterackie systematyzujące jego estetykę form narracyjnych, poprzez którą dziesięć lat później będzie odczytywał prozę Schulza. Można by więc kojarzyć rok publikacji tych tekstów z datą pierwszego spotkania Witkacego z Schulzem, tyle tylko że z samego kronikarskiego zestawienia takich faktów nic jeszcze nie wynika dla interpretacji późniejszych odczytań Schulza przez Witkacego.

Następne spotkania Schulza z Witkacym mają miejsce także w Zakopanem, pięć lat później, w czerwcu 1930.

W ciągu poprzednich pięciu lat Witkacy opublikował *Pożegnanie jesieni*, rozpoczął pracę nad *Jedynym wyjściem* i nad *Szewcami* i ukończył pisanie powieści pt. *Nienasycenie*, która trafiła do księgarń w maju 1930, dokładnie na miesiąc przed drugim spotkaniem Witkacego z Schulzem.

Na pozór i z tego przypomnienia Witkacowskiego dorobku tamtych lat także nic dla Brunona Schulza nie wynika. W 1930 roku Bruno Schulz jest bowiem nadal nauczycielem rysunków i prac ręcznych w szkole w Drohobyczu, a z pisarstwem – poza niewątpliwie głębokimi lekturami – łączy go jedynie pisanie listów.

Szukając więc związków Schulza z Witkacym w sferze faktów, a nie hipotez można by i to drugie ich spotkanie pominąć i od razu przejść do „twardych” faktów historycznoliterackich, tj. do r. 1935, w którym Witkacy – jak wiadomo – opublikował dwa duże teksty o twórczości Brunona Schulza.

Dwa możliwe punkty widzenia każą jednak nieco poważniej potraktować te kronikarskie zestawienia dat.

Spróbujmy, po pierwsze, spojrzeć na spotkania obu pisarzy nie od strony faktycznej, lecz – „potencjalnej historii literatury”.

<sup>16</sup> B. Schulz, *Księga listów*. Zebrał i opracował J. Ficowski. Kraków 1975.

Wiadomo, że Schulz i Witkacy lubili rozmowy „istotne”. Obaj byli zafascynowani współczesnym malarstwem i współczesną literaturą i obu fascynowało poszukiwanie „nowych form” w sztuce. Co więcej, obaj znakomicie znali niemiecką sztukę i niemiecki język i – czego nie trzeba uzasadniać – dla obu najwyższą tradycją był ekspresjonizm. Ponadto – Witkacy ostatecznie sformułował swoje koncepcje estetyczne pod wpływem swego pobytu w Rosji w czasie rewolucji bolszewickiej. Nie ulega wątpliwości, że wtedy właśnie poznał rosyjską awangardę literacką, teatralną i malarską, której wpływ na jego twórczość był niewątpliwie znacznie większy niż przypuszczamy<sup>17</sup>. A w rosyjskiej awangardzie łączyły się wówczas w przedziwnych konfiguracjach wątki symbolistyczne z konstruktywistycznymi, futurystyczne z „archaicznymi”, metafizyczne z banalnością dnia codziennego – czyli dokładnie te, którymi we własnej twórczości fascynowali się i Witkacy, i Schulz. I chociaż nie wiadomo, czy Witkacy podczas pobytu w Rosji poznał malarstwo Chagalla – ale istnieje takie prawdopodobieństwo – to wyobraźmy sobie prawem hipotezy, że i o nim Schulzowi opowiedział...

Ponadto w końcu lat dwudziestych Witkacemu przestaje już wystarczać malarstwo jako podstawowy środek ekspresji i Witkacy – po kilku latach przerwy – wraca do pisania prozy. Dokładnie przed takim samym wyborem stanie wkrótce Bruno Schulz.

„Rysować czy pisać?” „Malarstwo a literatura” – czyż nie są to tematy, o których obaj artyści musieli wówczas rozmawiać?<sup>18</sup>

A teraz drugi biegun tej potencjalnej historii literatury, związany jednak z bardzo konkretnym szczegółem biograficznym.

Otóż w r. 1930, podczas drugiego spotkania w Zakopanem, Schulz poznaje u Witkacego Deborę Vogel.

Ta dwudziestopięcioletnia wówczas nauczycielka psychologii w hebrajskim seminarium, a zarazem właśnie debiutująca poetka – jak pisze Ficowski:

w roku 1930 przebywała około 10 dni w Zakopanem, gdzie dała Witkacemu do przejrzania swoją pracę doktorską pt. *Estetyka Hegla*. Rozpoczęły się dysputy filozoficzne i dyskusje z Witkiewiczem. Nadesłała mu w rękopisie polemikę z jego teorią, korespondowali ze sobą, zrobił jej portret... Tam właśnie i w takich okolicznościach poznała [Brunona] Schulza. Już wkrótce zaczęły się ich intelektualne kontakty osobiste, a częściej – listowne, będące obopólną inspiracją twórczą. W 1931 r. w listach do Debory Vogel Schulz ją snuć niezwykle historie ojca – był to początek *Sklepów cynamonowych*<sup>19</sup>.

Tak więc Witkacy – sam nawet nie przypuszczając – przyczynił się do powstania utworów, które w 1935 r. nazwie „zjawiskiem na granicy genialności”.

Gdyby to wówczas wiedział, niewątpliwie znalazłby w tej koincydencji dowód na metafizyczną dziwność istnienia.

W tradycji historycznoliterackiej związku Brunona Schulza ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem umieszczane są w dwóch perspektywach.

<sup>17</sup> Tej mało znanej kwestii najwięcej miejsca poświęciła I. Jakimowicz we wstępie do albumu *Witkacy-malarz* (Warszawa 1985).

<sup>18</sup> Dla Witkacego był to poważny problem, z którym zmagał się od początku swej twórczości. W liście do Romana Jaworskiego pisał m.in.: „pisanie i malowanie to dwa sprzeczne rodzaje twórczości, których nie zdołałem zespolić” (*Listy niemieckie Witkacego do Romana i Stefanii Jaworskich*. Teksty przełożyła S. Jaworska. Wstęp P. G[rzegorzycy]. „Twórczość” 1959, nr 10).

<sup>19</sup> J. Ficowski, komentarz w: Schulz, *Księga listów*, s. 170.

Po pierwsze, w perspektywie legendy personalnej dwudziestolecia międzywojennego, w której nieformalną grupę najbardziej awangardowych pisarzy tworzą, jak wiadomo – niczym dawni trzej wieszczowie – „trzej wielcy nowatorzy”: Witkacy, Gombrowicz i Schulz. Źródłem tej personalnej legendy był oczywiście nie tyle fakt znajomości i wzajemnych kontaktów towarzyskich Witkacego, Gombrowicza i Schulza, co przede wszystkim ich wzajemne publikacje, wywiady i dyskusje należące niewątpliwie do najsmaczniejszych kąsków życia literackiego lat trzydziestych. Wszystko to złożyło się na wyrazisty „fakt literacki” – w znaczeniu socjologii literatury – na którego dokładne opisanie nie ma tu miejsca. Fakt ten, wykreowany w latach trzydziestych przez samych pisarzy, a dopiero później przez krytyków, tak silnie zakorzenił się w historii literatury, że stanowi po dziś dzień jeden z ważniejszych elementów strukturalizujących opisy prozy lat trzydziestych<sup>20</sup>. Określenie „trzech wielkich nowatorów” – którego wcześniej użyłem – jest wprawdzie cytatem ze znakomitej syntezy Jerzego Kwiatkowskiego pt. *Literatura Dwudziestolecia* (1990), ale nikt by się chyba nie zdziwił odnajdując je w dowolnym podręczniku licealnym, uniwersyteckim, w eseistyce czy w każdym konwersacyjnym dyskursie na temat prozy polskiej XX wieku.

Trudno jednak nie zauważyć, że sami bohaterowie tego faktu literackiego mieli doskonale wycucie sytuacyjnego mechanizmu powstawania legendy „trzech wielkich nowatorów”, którą po prostu współkreowali.

Pisali o sobie z najwyższą admiracją, ale i podkreślali własną odrębność, składali sobie wyrazy najgłębszego uznania, ale równocześnie zachowywali wobec siebie dystans, chwalili nawzajem swoją artystyczną oryginalność, ale było też w tych pochwałach ukryte ostrze intelektualnej zaczepki. Jednym słowem, wgłębiając się w łączące ich nawzajem podobieństwa i powinowactwa, tak naprawdę stale zerkali na zewnątrz, każdy jakby w inną, własną, stronę. Łatwo odnaleźć tę osobliwą psychomachię w tekstach Witkacego o Schulzu, w odpowiedziach Schulza Witkacemu i Gombrowiczowi czy w przedwojennych tekstach Gombrowicza o Schulzu.

Były w tych „grach personalnych” także znamienne różnice.

Bo gdy Witkacy i Gombrowicz próbowali wciągnąć Schulza na tereny ich własnej problematyki i podporządkować autora *Sklepów cynamonowych* ich własnym systemom pojęć, to Schulz jako krytyk – np. Gombrowicza – okazuje się nie tylko znakomitym interpretatorem, ale przede wszystkim lojalnym i arcywnikliwym czytelnikiem cudzych tekstów. Postawiony jednak wobec konieczności „wejścia” na Witkacowskie bądź Gombrowiczowskie pole wartości, pojęć czy pytań, Schulz za każdym razem robił unik i nie dawał się wciągnąć do tej gry. Można by więc powiedzieć, że bohaterów tej personalnej legendy „trzech nowatorów” łączyła przede wszystkim absolutna świadomość własnych odrębności.

Gombrowicz zresztą po latach, w *Dzienniku*, zdystansował się *expressis verbis* wobec tamtej międzywojennej legendy.

Witkacemu i Schulzowi nie było już jednak dane tego uczynić.

---

<sup>20</sup> Zob. J. Jarzębski, *Witkacy, Schulz, and Gombrowicz versus Avant-garde*. W zbiorze: *The Slavic Literatures and Modernism*. Stockholm 1986. Wersja polska: *Między awangardą a modernizmem: Witkacy, Schulz, Gombrowicz*. W: *W Polsce czyli wszędzie*. Warszawa 1992.

Jak wspomniałem, trzeba tę personalną legendę przyjąć z całym dobrodziejstwem międzywojennego inwentarza, ale nie ma powodu, by dziś poruszać się w wyznaczonych przez nią ramach. Trafne wycucie tej sytuacji miał wspomniany już Jerzy Kwiatkowski pisząc, że Schulza i Gombrowicza dzieli niemal wszystko, „niczym niedobrane, a wierne sobie małżeństwo”, niby dwa bieguny, przeciwstawne, a jednak wzajemnie się uzupełniające<sup>21</sup>.

Ale jeśli spośród „trzech nowatorów” dzieli Schulza i Gombrowicza – jak powiada Kwiatkowski – prawie wszystko, to cóż powiedzieć o Schulzu i Witkacym, w których zestawieniu na pierwszy rzut oka nie ma nic poza mechanicznym połączeniem nazwisk dwóch wybitnych artystów?

*Nb.* jeśli zestawianie Gombrowicza z Schulzem należy od lat do akceptowanych konceptów historycznoliterackich, to para Witkacy–Schulz, jak się zdaje, nie uruchomiła wielu dociekań komparatystycznych – poza przypomnianymi już realiami legendy personalnej. Rzecz to zastanawiająca, bo przecież na pierwszy rzut oka malarz Witkacy i grafik Schulz powinni krytykom kojarzyć się ze sobą o wiele bardziej wyraziście niż Schulz i programowo antymalarski Gombrowicz.

Drugą ze wspomnianych przeze mnie perspektyw historycznoliterackich pozwalającą na zestawienie Schulza i Witkacego są oczywiście wzajemnie powiązane teksty tych pisarzy. I one właśnie wyznaczają właściwy obszar tej literackiej komparatystyki.

Były to: Witkacego *Wywiad z Brunonem Schulzem*, list Schulza do Witkacego – będący odpowiedzią na ten wywiad – opublikowany w «Tygodniku Ilustrowanym» oraz artykuł Witkacego pt. *Twórczość literacka Brunona Schulza* (wszystkie teksty z r. 1935). Pozostałe listy Schulza do Witkacego – jak wiadomo – spłonęły w Warszawie w 1939 roku<sup>22</sup>.

Łatwo zauważyć, że oba teksty Witkacego na temat Schulza są pod względem teoretycznym rozwinięciem, powtórzeniem, a niekiedy po prostu zastosowaniem tez z wcześniejszych artykułów Witkacego na temat prozy narracyjnej – zwłaszcza na temat twórczości Wata, Rytarda i Micińskiego. Nie będzie więc przesadą stwierdzenie, że Witkacy w prozie Schulza odkrył nie tylko rzeczy dla siebie nowe, lecz te jakości estetyczne, które już wcześniej sam wysoko cenił. A mówiąc inaczej: te, które mieściły się w jego systemie pojęciowym<sup>23</sup>.

Niewątpliwie, twórczość narracyjna Schulza przekreśliła Witkacowską tezę, że proza narracyjna nie może być „dziełem sztuki czystej”. Co prawda, tezę tę stosował Witkacy przede wszystkim w odniesieniu do powieści jako gatunku, niemniej dotyczyła ona także wszelkiej sztuki narracyjnej.

Podstawową cechą prozy Schulza, która zafascynowała Witkacego, była jej semantyczna niewyraźność i nieprzetłumaczalność na język „pojęć codziennych”.

Witkacy powiada, że poczuł się odurzony, „szatańskimi oparami” tej prozy, że zatruł go „potworny narkotyk Schulzowskiego cynamonu”, jakiś „nieartykułowany jad” „przedślowej miazgi”. Te „ulatniające się z osadów cynamo-

<sup>21</sup> J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 282.

<sup>22</sup> W ciągu ostatnich lat odnalazł się tylko jeden list z 12 IV 1934. Zob. *Bruno Schulz 1892–1942. Rysunki i archiwalia [...]*.

<sup>23</sup> Por. Jarzębski, wstęp w: Schulz, *Opowiadania*, s. LX.



nowych” „opary” podziały na niego jak najsilniejszy narkotyk: zdeformowały świat obiektywny powodując doznanie „obłądnego kosmaru” i „bełkotu”, a tym samym oderwały Witkacego-czytelnika od potocznej rzeczywistości.

Tak oto proza narracyjna Schulza nieoczekiwanie zrealizowała wymarzoną i wykoncypowaną przez Witkacego w kolejnych eksplikacjach teorii Czystej Formy sytuację idealnego odbioru dzieła sztuki. Umożliwiła więc Witkacemu przeżycie „niezłębialnej dziwności istnienia”, doznanie „jedności w wielości” i wszystkich innych wyznaczników działania Czystej Formy.

„Zrobiło mi się straszno – pisze Witkacy – a jeszcze bardziej cudownie”<sup>24</sup>.

W lekturze Schulza odnalazł więc Witkacy to, czego bohaterowie jego utworów i on sam szukali – często bezskutecznie – w sztuce i w życiu: odnalazł ekstatyczne przeżycie, gruntowną deformację rzeczywistości oraz intensywność doznań płynących z dotarcia do niewyraźnej tajemnicy istnienia.

Jeden z paradoksów estetyki i metafizyki Witkacego polega na stałym kojarzeniu niewyraźności z dyskursywnością, a bezsłowności z gadulstwem. Tezie o niemożności werbalnego zadośćuczynienia „grozie bytu” czy „potworności istnienia” towarzyszy u Witkacego zawsze teza o konieczności ekspresji filozoficznej lub inaczej mówiąc – żądanie precyzyjnej eksplikacji tez światopoglądowych. Jak wiadomo, Witkacowski ideał „powieści-worka” oraz „powieści metafizycznej” podszyty był wymaganiami klasycznej powieści tendencyjnej. Karol Irzykowski ironizował nawet na temat Witkacowskich pytań o światopogląd w literaturze i nazywał to „paszportyzmem”.

Ale jaki system światopoglądowy znaleźć można w prozie Schulza? Przecież sam Schulz twierdzi, że jest to niemożliwe i że w „interpretacji filozoficznej” – tak wysoko cenionej przez Witkacego – „mamy już tylko wypruty z całości problematyki preparat anatomiczny”<sup>25</sup>.

Oto dylemat, na który natyka się Witkacy w swoim odczytaniu *Sklepów cynamonowych*. I ratuje się następująco:

Otóż, mimo pozornej nikłości myśli jako takiej, mimo nie wyłożonego *explicite* żadnego filozoficznego poglądu książka Schulza zionie światopoglądem niezwyklej siły i sugestywności<sup>26</sup>.

Zasadniczą tezą tego „ziejącego” światopoglądu Schulza okazuje się wedle Witkacego filozofia materii, nie będąca jednak materializmem, lecz rodzajem – jak powiada Witkacy – „monadyzmu” wywołującego poczucie transcendentalnej jedności ze światem. Witkacy – zgodnie z własnym systemem pojęciowym – nazywa więc Schulza „realistycznym monadologiem”, który fizyczną, potocznie doznawaną czasoprzestrzeń poszerza o wymiar fantastyczny. Ale – dodaje:

Fantastyka Schulza nie jest wyszukiwaniem drobnych tajemniczek życiowych i nadnaturaliów trzeciej klasy w wielkim śmietniku życia tylko chwytnymi refleksami Wielkiej Tajemnicy Bytu na dowolnym wycinku rzeczywistości<sup>27</sup>.

Inwencja interpretacyjna Witkacego jest imponująca, ale – trzeba to wyraźnie powiedzieć – Schulz z „monadologią” Witkacego ma tyle wspólnego co *Nienasycenie ze Sklepami cynamonowymi*...

<sup>24</sup> Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, s. 185.

<sup>25</sup> Schulz, *op. cit.*

<sup>26</sup> Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, s. 187.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 194.

Ściągnijmy rzecz do pointy: Witkacy akceptuje w prozie Schulza brak dyskursywnego wykładu tez filozoficznych czy światopoglądowych, bez których nie tylko sam nie wyobrażał sobie własnych utworów, ale i nie akceptował żadnego pisarstwa.

Realistyczna proza narracyjna, którą Witkacy odrzucał, kojarzyła mu się z opisywaniem rzeczywistości, opis zaś – z jej bezrefleksyjnym kopiowaniem. Wyjściem miało być w koncepcji Witkacego pokonanie inercji opisu przez dynamiczny dyskurs, kopiowania – przez filozofowanie, neutralnej językowej reprezentacji świata – przez jej pojęciowe skomplikowanie, a opowiadania konwencjonalnych „życiowych kawałków” – przez dramaturgiczną hiperbolizację opowiadania<sup>28</sup>.

Tymczasem w prozie Schulza Witkacy nie znajduje dyskursu filozoficznego, jakiego sam oczekiwał od ambitnej prozy metafizycznej. Okazuje się jednak, że brak tego dyskursu zostaje doskonale zastąpiony przez Schulzowską kreację rzeczy niewyraźnych, nieprzetłumaczalnych i niezgłębionych.

W Witkacowskim odczytaniu prozy Schulza jest to charakterystyczna ekwiwalencja.

Dyskursywna-filozofia, która likwidując realia konwencjonalnej rzeczywistości miała, zdaniem Witkacego, uczynić z prozy zjawisko artystyczne i metafizyczne, zostaje w Witkacowskim odczytaniu *Sklepów cynamonowych* zrównoważona przez semantykę rzeczy niewyraźnych. A więc dokładnie przez te same obszary pojęciowe, które Witkacy starał się nazwać, wyrazić czy sproblematyzować w monologach narracyjnych robionych przez jego bohaterów za pomocą nie kończącego się potoku słów.

W tej perspektywie, Witkacy bezbłędnie utrafił w zasadniczą cechę stylistyki Schulza. Odnalazł w niej bowiem zrealizowaną – w całkiem odmienny sposób – swoją własną pasję i ideał artystyczny: stwarzanie w słowach tego, co niewyraźne i pozasłowne. Witkacy próbował ten ideał zrealizować w opowiadaniu, dialogach i komentarzach, lekceważąc opisy rzeczywistości. Tymczasem u Schulza Czystą Formę odkrył właśnie w opisach<sup>29</sup>.

Znamienne, że Witkacowski zachwył nad niezwykłością prozy Schulza dotyczył tego elementu struktury narracyjnej, którego w prozie, także własnej, sam Witkacy nie cenił. Określenie „opis najzwyczajszej rzeczywistości” zawsze było w ustach Witkacego najgorszą obelgą, tymczasem w artykule poświęconym Schulzowi określenie to okazuje się nie tylko laudacją, ale i przyznaniem, że semantyczną niezwykłość Schulzowskich opisów można jedynie kontemplować w bezsłownym zachwycie. Toteż zamiast komentarza, którego Witkacy nigdy nikomu nie skąpił, w zakończeniu artykułu o Schulzu znajduje się kilka „nagich”, nie skomentowanych Schulzowskich opisów przyrody...

Mogę teraz nieco zmodyfikować wcześniejsze uwagi na temat oczywistej odrębności Witkacego i Schulza. Otóż najciekawsze w Witkacowskim od-

<sup>28</sup> O regułach Witkacowskiego opowiadania piszę w studium „*Powieść-worek*”: Miciński, Jaworski, *Witkacy (w: Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym)*.

<sup>29</sup> O specyfice relacji opis – opowiadanie w narracji Schulza zob. w mojej książce *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, rozdz. *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, s. 221–231. Por. rozważania J. Jarzębskiego o opisie i obrazowości w prozie Schulza: *Brunona Schulza malowanie słowem*. W zbiorze: *Bruno Schulz. In memoriam 1892–1942*, s. 43–57.

czytaniu Schulza wydaje mi się nie tyle zastosowanie Witkacowskiej aparatury pojęciowej do analizy *Sklepów cynamonowych*, ile odkrycie przez Witkacego w prozie Schulza jego własnej, *stricte* Witkacowskiej problematyki i – by tak rzec – „napięcie kierunkowych” jego własnej wyobraźni.

Kilka słów o tej kwestii.

„Zdania Schulza – pisze Witkacy – rozświetlają jak meteory nowe, nieznanne krainy”, odsłaniają ich „urojone kondygnacje ciągnące się w nieskończoność”, „puchną” w czytaniu, a ich treść „rozrasta się daleko poza brzegi samych zdań” i przybliża czytelnikowi „metafizyczny horyzont świata, horyzont ostatecznej Tajemnicy wszystkiego, bez której poczucia nie ma ani wielkiej literatury, ani wielkiej sztuki formalnej”<sup>30</sup>.

Ta cecha stylu Schulza – zdaniem Witkacego – jest podstawą jego ukrytej filozofii. Witkacy odnajduje w niej fundament swojej własnej ontologii i estetyki, a mianowicie realizację tezy, że rzeczywistość ma charakter ciągły, że nie ma w niej podziału na dwa czy więcej wymiarów, na wielość światów, na odrębność sfery potoczności i Tajemnicy, ciała i ducha, życia i śmierci. Rządzi nią bowiem „cud Transformacji”, który sam Schulz uzasadniał twierdzeniem, że „pewien zasób form [materii] powtarza się na różnych kondygnacjach bytu”<sup>31</sup>. I to właśnie twierdzenie uznaje Witkacy – nie bez racji – za filozoficzny ekstrakt Schulzowskiej metafizyki.

Jeśli jednak wyjść poza Witkacowsko-Schulzowskie kategorie i spytać o nazwę tego obszaru wyobraźni, w którym Witkacy identyfikuje się z Schulzem, a Schulz tej identyfikacji nie zaprzecza, to odpowiedź jest tylko jedna: secesyjna groteska.

Pisano o niej już wiele, doczekała się nawet opracowań książkowych, tu więc chciałbym wydobyć tylko jeden, rzadko dostrzegany jej wątek.

XX-wieczne rozumienie groteski oparte jest niemal wyłącznie na koncepcji parodii. Toteż za pisarzy groteskowych uważani są w tym znaczeniu Witkacy (jako autor dramatów) i Gombrowicz. „Groteskowość” – powiada cytowany już Kwiatkowski – dominuje u Gombrowicza, a mniej istotna jest u Schulza.

Można jednak na tę kwestię spojrzeć z całkiem odmienną perspektywą.

Historyczna groteska jest bowiem groteską nieparodystyczną, mitologiczną, symboliczną, fantastyczną i manierystyczną i jako taka kulminuje w ornamentyce secesji. Groteska parodystyczna wywodzi się natomiast z karykatury oraz satyry, i w w. XX rozwija się już zgodnie z własną logiką i estetyką.

Mówiąc w skrócie, bo sprawy te analizowałem bardziej szczegółowo w innym miejscu, parodystyczna groteska Gombrowicza i nieparodystyczna groteska Schulza należą do zupełnie odrębnych tradycji.

Groteską nieparodystyczną rządzą hybrydyczność i transformacja, metamorfozy ludzko-zwierzęce, kojarzenie form heterogenicznych i ich płynne wzajemne przenikanie, zacieranie konturów, falistość i symboliczna niejednoznaczność formy i treści. Schulz – nie tylko jako malarz, ale przede wszystkim jako pisarz – miał fenomenalne wyczucie tej tradycji, jej reguł i symbolicznych funkcji<sup>32</sup>. Wyjaśniając Witkacemu archetypy swojej wyobraźni przywołał Schulz obraz będący

<sup>30</sup> Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, s. 192–193.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 191.

<sup>32</sup> O grotesce w twórczości Schulza zob. L. Steinhoff, *Rueckkehr zur Kindheit als goteskes Denkspiel. Ein Beitrag zum Motiv „dojrzeć do dzieciństwa” in den Erzählungen von Bruno Schulz*.

krystaliczną, najczystsza realizacją tej właśnie nie parodystycznej, ale hybrydyczno-mitologicznej i symboliczno-manierystycznej groteski. Chodzi o obraz „dorożki z nastawioną budą, płonącymi latarniami, wyjeżdżającej z nocnego lasu”.

Obraz ten — pisze dalej Schulz — należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości. Widok konia dorożkarskiego nie stracił po dziś dzień dla mnie na fascynacji i wzburzającej mocy. Schizoidalna jego anatomia pełna na wszystkich końcach rogów, węzłów, sęków i sterczyn została jak gdyby wstrzymana w rozwoju w chwili, chciała się jeszcze dalej rozrósć i rozgałęzić. A i powóz jest wytworem schizoidalnym, wynikiem z tej samej zasady anatomicznej — wielocłonkowy, fantastyczny, zrobiony z blach powyginanych jak pletwy, ze skóry końskiej i ogromnych kół-klekotek<sup>33</sup>.

Nietrudno w tym opisie rozpoznać jeden z typowych rekwizytów groteskowej wyobraźni, a mianowicie groteskową maszynę, bezsensowny pojazd złożony z najdziwaczniejszych i wykluczających się części, materiałów, kształtów. Surrealiści nazywali ją „*machine celibataire* [maszyna niezamężna]” i proza Schulza dostarcza niejednego przykładu takiego hybrydycznego wehikułu — choćby ów „Refraktor astronomiczny”, będący połączeniem dorożki z mieszkowym aparatem fotograficznym<sup>34</sup>. Ale wehikuły Schulza — owe „dorożki”, „landary”, „pociągi”, „dyliżanse”, „powozy” — nie są tylko, jak u surrealistów, kombinacjami nienasyconej wyobraźni bricoleure’a, przede wszystkim bowiem służą dosłownemu przewożeniu bohaterów z jednego wymiaru rzeczywistości w inny: z nocy w dzień, ze snu w jawę, z fantastyki w realność, z rzeczywistości w niereczywistość, z jednego czasu w „inny”, *etc.* Tak jest np. w nowelach *Wiosna*, *Sanatorium pod Klepsydrą* czy *Noc lipcowa*, a zwłaszcza w utworze pt. *Mój ojciec wstępuje do strażaków* (z tomu *Sanatorium pod Klepsydrą*), w której obraz „landary” (wozu, bryczki) wyjeżdżającej nocą z ciemnego lasu zdaje się być bardzo bliski identycznemu epizodowi we wspomnianej już powieści Fouquégo pt. *Undine*.

Takich i podobnych obrazów są w prozie Schulza dziesiątki (dotyczą one najróżniejszych sfer rzeczywistości) i można by przypuszczać, że niekiedy ich malarskim patronem jest XVII-wieczny mistrz nieparodystycznej groteski — Giuseppe Arcimboldo. Zasadą tych wszystkich semantycznych obrazów — którą kongenialnie wyczuł Witkacy — było właśnie nie kończące się przenikanie różnych przedmiotów, zjawisk, czasów i znaczeń. Nie miejsce, by je tu analizować<sup>35</sup>.

---

Hildesheim 1984. — Gryglewicz, *op. cit.* — Jarzębski, wstęp w: Schulz, *Opowiadania [...] — Kwiatkowski, op. cit.* — W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*. W: *Pre-teksty i teksty. Z dziejów związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*. Warszawa 1991. — Ossowski, *op. cit.*, s. 79–99. — Kuliś-Janarek, *Erotyka — groteska — ironia — kreacja*. — Kuryluk, *op. cit.*

<sup>33</sup> Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, s. 680. O motywie dorożki i konia w twórczości Schulza zob. Ficowski, *Słowo o „Xiedze bałwochwalczej”*, s. 29–31. W dalszym ciągu swego tekstu Schulz czyni aluzję do ballady Goethego pt. *Król Olch*, której reminiscencja pojawia się także w opowiadaniu *Wiosna*. O powtórzeniach (reminiscencjach, rytmie, muzyczności *etc.*) w prozie Schulza zob. W. Bolecki, *Powtórzenia. W: Poetycki model prozy w dwudziestolecie międzywojennym*. — W. Wyskiel, *Technika wariacyjna. W: Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w twórczości Brunona Schulza*. Kraków 1982, s. 111–125.

<sup>34</sup> Zob. Gryglewicz, *op. cit.*, s. 138–139.

<sup>35</sup> O stylistycznych i semantycznych mechanizmach tego przenikania się w narracji Schulza piszę we wspomnianym rozdziale książki *Poetycki model prozy w dwudziestolecie międzywojennym*

Innym wymiarem tej groteski nieparodystycznej była jej deziluzyjność pozwalająca traktować poszczególne postacie tekstu jak aktorów występujących na wielkiej scenie tajemnicy. Także ona — deziluzyjność — stanowi bogatą inkrustację materii Schulzowskich narracji. Właśnie o niej pisał Schulz do Witkacego:

Moja fantazja, forma, czy mina pisarska ma skłonność, podobnie jak i Pańska, do aberracji w kierunku persyflażu, bufonady i autoironii. Gdzież mogłem liczyć na zrozumienie, jeśli nie właśnie u Pana<sup>36</sup>.

Witkacy — taka jest moja końcowa teza — odkrył więc w prozie Schulza bliskie sobie złoża secesyjno-groteskowej wyobraźni. Nie tematykę, nie poetykę i nie estetykę, bo w tych obszarach wszystko go od Schulza różniło. Odkrył natomiast własne fascynacje transformacjami różnych form bytu, wzajemnym przenikaniem się codzienności i fantastyki, potoczności i dziwaczności, odkrył w prozie Schulza wielowymiarowość, wielorodność i wieloperspektywiczność rzeczywistości, a więc te cechy, które uważał za elementarne składniki „prozy metafizycznej”. Przede wszystkim jednak odkrył pytania dotyczące wyrażania tego, co niewyraźne, tego, czego sztuka wyrazić nie potrafi, ale czego próby wyrażenia — jak wierzył Witkacy — są jej jedynym uzasadnieniem.

Kuszą mnie — pisał Schulz — coraz bardziej niewyraźne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyraźnością i nikłą a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania „wszystkiego” — jest najsilniejszą podniętą twórczą<sup>37</sup>.

Zdanie to mogłoby być leitmotivem całej twórczości Witkacego.

Witkacy odkrył więc w prozie Schulza taki sposób uprawiania sztuki narracyjnej, którego filozoficznie i artystycznie sam cały czas poszukiwał, ale do którego nigdy nie udało mu się zbliżyć we własnej praktyce stylistycznej.

I zapewne jedynie to ich naprawdę łączyło.

---

(Wykładniki tekstowe poetyki sformułowanej). Inne ujęcie zob. W. Wyskiel, *Materia i forma*. W: *Inna twarz Hioba*, s. 72–75. Rzecz jasna, poza zagadnieniami semantyki narracji problematyka ta w twórczości dotyczy wielu różnych kwestii interpretacyjnych.

<sup>36</sup> List z 12 IV 1934. W pierwszych wydaniach listów Schulza list ten nie był przytaczany. Po raz pierwszy opublikował go J. Ficowski w tomie: B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*. Kraków 1984. Do zbiorów Muzeum Literatury został zakupiony w 1990 roku. Reprodukacja listu zob. *Bruno Schulz 1892–1942. Rysunki i archiwalia* [...].

<sup>37</sup> B. Schulz, odpowiedź na ankietę na temat „W pracowniach pisarzy”. „Wiadomości Literackie” 1939, kwiecień.