

Jacek Partyka
(Białystok)

OBFITE ZAPLECZA SKLEPÓW CYNAMONOWYCH,
ALBO O (PO)ETYCE INTERPRETACJI TWÓRCZOŚCI
BRUNONA SCHULZA W KONTEKŚCIE ANGLOSASKIM

Jerzy Ficowski, najwybitniejszy bodaj, obok Jerzego Jarzębskiego, komentator twórczości Brunona Schulza, podkreślał rzecz dziś chyba oczywistą: „Dzieło pisarskie Schulza jest wielowarstwowe, niejednoznaczne: każdy obraz kusi do rozmaitych, równouprawnionych interpretacji. Nie wyłączają się one nawzajem”¹. Z drugiej jednak strony mocno wierzył Ficowski w identyfikowalny rdzeń tej prozy, w jakiś nieusuwalny fundament dla czytelniczego odbioru, wynikający bezpośrednio i jednoznacznie z autorskich intencji: „Schulz przekonuje swym dziełem: bogowie są wśród nas, prastare mity odradzają się jako nam rówieśne, cuda dzieją się w każdej chwili. Wszystko to istnieje – mocą twórczej wyobraźni – nie w siódmej sferze, ale pod powłoką popolitości, w powszednim dniu, w rzeczach zwyczajnych”².

Schulz był, jako pisarz, podobny na przykład do Gombrowicza – obaj pisali teksty programowe i autokomentarze po to, by kielznać potencjalnych krytyków i kłaść podwaliny pod interpretacyjny kanon własnej twórczości. Można takie zachowanie postrzegać jako przejaw egotyzmu, zapęd hegemoniczny, lekceważenie dla intuicji czytelników, ale sensowniej uznać, iż wynika ono z przekonania o wyższości autorskiej racji. I nie jest owo przekonanie (obecnie raczej niemodne) do końca bezzasadne: krótki esej *Mityzacja rzeczywistości* czy też (niepublikowane za życia pisarza) *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”* do dziś wyznaczają przecież kierunki badań nad pismami Schulza.

¹ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 88. Nawiasem dodać można, że drugie zdanie cytatu nie jest prawdziwe, ponieważ teza Ficowskiego nie uprawomocniła i nie rozpięła ochronnego parasola nad, na przykład, egzegetycznymi propozycjami Artura Sandauera.

² Tamże, s. 91.

W niniejszym omówieniu chciałbym pokrótce opisać proces wchodzenia postaci i dzieła Schulza na rynek czytelnicy i w świat akademicki w Stanach Zjednoczonych (ale także, choć w ograniczonym zakresie, w Wielkiej Brytanii), a następnie skupić się na czterech książkach (dwie spośród z nich mają charakter naukowy), które w sposób symptomatyczny ilustrują z jednej strony żywotność, z drugiej – osobliwość Schulzowskiego mitu w kontekście anglosaskim.

Pierwsze amerykańskie wydanie *Sklepów cynamonowych* ukazało się w 1963 roku w tłumaczeniu Celine Wieniewskiej pod zmienionym tytułem *The Street of Crocodiles*, ale upłynąć miało zgoła lat dziesięć, nim książka, tym razem wznowiona w ramach redagowanej przez Philipa Rotha serii „Pisarze Innej Europy” („The Writers of the Other Europe”), zaistniała w świadomości tamtejszych czytelników. Przychylne głosy, a szczególnie uznanie amerykańskiej pisarki i eseistki Cynthii Ozick, przyczyniły się do kolejnej publikacji – i tak w 1978 roku do księgarń trafiło *Sanatorium pod Klepsydrą* (*Sanatorium Under The Sign of The Hourglass*), ponownie w przekładzie Wieniewskiej, najpierw w twardej okładce i limitowanym nakładzie, a następnie w popularnej edycji, tzw. paperback’u, z przedmową Johna Updike’a. Ukazanie się trzech opowiadań (*Samotność*, *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Ostatnia ucieczka ojca*) na łamach „The New Yorker’a” i pochlebne recenzje w prestiżowych czasopiśmie i dziennikach („The New York Times Book Review”, „The New York Review of Books”) tylko potwierdziły pośmiertny sukces polskiego pisarza.

Philip Roth, Cynthia Ozick i John Updike to podówczas niewątpliwie nazwiska markowe w Ameryce, nie sposób zatem przecenić znaczenia takiego *entourage’u* dla popularyzacji postaci i pism Schulza na obcym gruncie, ale pamiętać trzeba również o późniejszych staraniach w tym samym zakresie czynionych przez rodzimych twórców: Ficowskiego (który, jak wiemy, wraz z Sandauerem najpierw ocalił Schulza od zapomnienia w Polsce), Ewę Kuryluk, Jana Kotta, Adama Zagajewskiego (autora wstępu do kolejnej kompilacji pod tytułem *Letters and Drawings of Bruno Schulz, with Selected Prose* z 1988 roku) i Stanisława Barańczaka (autora znakomitego, opublikowanego na łamach „The New Republic”, eseju *The Faces of Mastery*). Warto też wspomnieć o Nagrodzie im. Brunona Schulza („Bruno Schulz Prize”) ufundowanej w 1988 roku w Nowym Jorku z inicjatywy Jerzego Kosińskiego, której pierwszym, i jak się okazało ostatnim, laureatem był Zbigniew Herbert.

W wielu amerykańskich uniwersytetach książki Schulza umieszczane są jako lektury obowiązkowe w ramach kursów poświęconych historii literatury polskiej, historii europejskiej literatury żydowskiej, europejskiego modernizmu i – co znamienne – jako literatury Holocaustu (do kwestii takiego właśnie

zaszeregowania powrócę niebawem). Fenomen trwałego zaistnienia Schulza w angloamerykańskim obiegu krytycznoliterackim i czytelnicznym sięga dalej – dzieje jego (mitycznych) rękopisów stanowią kanwę niemalże kryminalnej opowieści *Mesjasz ze Sztokholmu* (1987) Cynthii Ozick, historię jego losu przywołują również Philip Roth w *Praskiej orgii* (1985), Salman Rushdi w *Ostatnim westchnieniu Maura* (1995) i Nicole Krauss w *The History of Love* (2005). Jednym słowem Schulz to mit i legenda po obu stronach Atlantyku. Zapewne dlatego anglojęzyczny rynek odczuł potrzebę nowych tłumaczeń – próby ponownego przyswojenia angielszczyźnie *Sklepów cynamonowych i Sanatorium pod Klepsydrą* podjęła się amerykańska sławistka Madeline G. Levine.³ Czekamy na rezultat.

Znaczną popularność tego niszowego i, nie ukrywajmy, wymagającego wobec czytelnika pisarstwa w Stanach Zjednoczonych tłumaczyć można rozmaicie – powstrzymując się od własnych spekulacji powołam się w tym miejscu na opinię amerykańskiej badaczki literatury Victorii Nelson (która, co dziwi, na pierwszym miejscu nie wymienia jakości tej prozy)⁴. Po pierwsze więc, rolę niebagatelną odegrała tragiczna biografia pisarza: wyalienowanego Żyda i ofiary Holocaustu, a także los pozostawionych przez niego rękopisów, listów, rysunków i malowideł. Dzieje Schulza i jego dzieł to emblemat Zagłady totalnej: w wymiarze czysto biologicznym i kulturowym. Nelson – prowokacyjnie, ale chyba trafnie – nazywa ów tragiczny fakt „opakowaniem”, które znacząco uatrakcyjniło chodliwość jego książek. Piewca drohobyckiego mitu sam wniknął (lub raczej: został przesunięty) w mityczną przestrzeń, a niezwykłość wykreowanego przezeń świata zyskała na wyrazistości przez biograficzną kontrasygnatę.

Po drugie (i tu dla każdego chyba polskiego literaturoznawcy pojawia się zgrzyt) moment literackiego debiutu Schulza za oceanem zbiegł się w czasie z zaczątkiem popularności beletrystyki na temat Holocaustu i wszelkiej literatury jakoś związanej z tym tematem. W paradoksalny sposób zyskał na tym też Schulz. Przypomnijmy: lata sześćdziesiąte (po ponad piętnastu latach, jakie upłynęły od zakończenia drugiej wojny światowej) przynoszą między innymi *The Pawnbroker (Lombardzistę)* Edwarda Lewisa Wallanta, przekład obozowej prozy Tadeusza Borowskiego (*This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*, opublikowany w 1967 roku) i pierwsze wydanie *Malowanego ptaka* (1965) Jerzego Kosińskiego.

³ Zob. wywiad G. Jankowicza z Madeline G. Levine, „Tygodnik Powszechny” nr 50, 9 grudnia 2012, s. 48-49.

⁴ V. Nelson, *An Exile on Crocodile Street: Bruno Schulz in America*, „Salmagundi”, No. 101/102 (Winter-Spring 1994), s. 212-225.

Szeroki oddźwięk, z jakim spotkał się prozatorski debiut Kosińskiego, wiele mówi o ówczesnych oczekiwaniach amerykańskich czytelników – surrealistyczny i paraboliczny obraz losów dziecka-odmieńca podczas wojny niemal natychmiast okrzyknięto wydarzeniem. Nieprzypadkowo zresztą. Można zaryzykować tezę, i wypowiedzieć ją z dużą dozą pewności, że jeśli chodzi o tzw. przeciętnego czytelnika w Ameryce lat sześćdziesiątych fakt Holocaustu był „przyswajalny” najchętniej w postaci narracji rozwijanej na obrzeżach lub wręcz w żywiole fantastyki. (Nawiasem mówiąc, tematyka Zagłady początkowo spotykała się z niechęcią wielu ośrodków akademickich – klasyczną dziś pracę Raula Hilberga *The Destruction of The European Jews* odrzuciły tak znamienite oficyny wydawnicze jak Columbia University Press, Princeton University Press czy Oklahoma University Press.) To, co dokonało się w latach czterdziestych w Europie, stało w sprzeczności ze zdroworozsądkowym wyobrażeniem na temat wojny. Trzecim możliwym powodem stosunkowej popularności Schulza w Ameryce była względna łatwość i powszechność umieszczania jego dzieła w konstelacjach rozmaitych tradycji i proveniencji wobec innych, uznanych już twórców: Kafki, E. T. A. Hoffmanna, Prousta, Borgesa.

W 2010 roku Jonathan Safran Foer, powieściopisarz, a także autor wstępu do amerykańskiej reedycji *The Street of Crocodiles* z 2008 roku, opublikował przedziwną książkę, *Tree of Codes (Drzewo kodów)*, choć tak naprawdę słowo „książka” nie jest w tym przypadku adekwatne. Autor dzieła posłużył się prozą Schulza jako materiałem bazowym wycinanki: większość słów, zgodnie z wytycznymi Foera, została maszynowo wykrojona ze stron oryginalnego tekstu Schulza tak, by pozostałe, usytuowane w nowym kontekście, stworzyły odrębny, przynależny raczej poezji niż prozie tekst. Tak uduchowiony dyskurs generuje sensy z osieroconych wyrazów na poszczególnych stronach, budując nową jakość – „obiekt rzeźbiarski”, jak to na okładce ujmuje wydawca – a w gruncie rzeczy niby-narrację opartą na pustce, braku, domyśle i dopowiedzeniu. Sam tytuł, *Tree of Codes*, jest również wynikiem cięcia – oryginalny, *The Street of Crocodiles*, stracił po prostu siedem liter.

Czym w założeniu autorskim ma być taki twór? Foer przyznaje, że od dłuższego czasu nosił się z zamiarem stworzenia tekstu wycinankowego – czynił pewne próby pracując na kartkach słowników, encyklopedii, książek telefonicznych, dzieł beletrystycznych i nie tylko, ale każda z nich okazywała się ostatecznie zwykłym ćwiczeniem, ilustracją procesu eliminacji, niczym więcej. Tymczasem on szukał „tekstu, w którym eliminacja byłaby pewną kon-

tynuacją lub zasadą jego tworzenia”⁵. Chodziło więc o to, by pojęcia kreacji i zniszczenia ukazać jako wymienne, by ich antynomiczność przeszła w synonimiczność. Autor, co wypada odnotować, liczył się z ewentualnością fiaska całego pomysłu – jego posłowie roi się od słownictwa tanatycznego: „erasure” („likwidacja”), „exhume” („ekshumować”), „gravestone” („nagrobek”), „rubbing” („wymazywanie”).

Te sto trzydzieści cztery strony precyzyjnie pokrojonego (albo wręcz: wypatroszonego) tekstu, te trzy tysiące wyrwanych z matecznika oryginalnego kontekstu słów, to niewątpliwie, jak zauważył recenzent „The Guardian”, łakomy kąsek dla uniwersyteckiego światka, zgłodniałego nieopisanych jeszcze osobliwości – pretekst do sporządzenia krytycznej glosy na temat potencjału skrytego w tworach meta-, inter- czy też hipertekstualnych.⁶ Z punktu widzenia tzw. zwykłego czytelnika *Tree of Codes* broni się, owszem, ale tylko w lekturze nie-intertekstualnej, tj. bez znajomości pierwowzoru. Tylko wtedy może nas urzec nieokiełznanym obrazowaniem; zachwycić. Ale każdy, kto zna język Schulza, ten potok nierzadko ekscentrycznego słownictwa, które co rusz wzbiera w osobliwość, wcześniej chyba w literaturze niespotykaną metaforykę; każdy, kto doświadczył spotkania z „estetyką przepełnienia”⁷, będzie rozczarowany.

Bowiem, *suma summarum*, Foer, zdeklarowany admirator prozy drohobyckiego pisarza, dopuścił się zabiegu redukcyjnego i jałowego: starał się nas przekonać – i zrobił to, moim zdaniem, niepotrzebnie – że proza Schulza zachowuje swój niepowtarzalny idiom nawet po poważnym okaleczeniu; że jest zachwycająca jako strzęp. Amerykański pisarz tłumaczył co prawda, iż jego radykalny gest edytorski jest emulacją pomysłu samego Schulza, tj. tworzenia (i czytania) tekstów jako – w zamierzeniu – odprysków Księgi, tekstu mitycznego⁸. I, rzeczywiście, bohater opowiadania *Księga*, jak pamiętamy, żywił przekonanie, że „wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem”⁹. Niemniej jednak nie należy brać konstatacji o charakterze poetyckim lub filozoficznym za dyrektywę twórczą, która ostatecznie ukazuje Autentyk „w takim głębokim poniżeniu i degradacji”¹⁰. Dziwny to, doprawdy, hołd dla wielbionego artysty.

⁵ J. S. Foer, *Author's Afterword*, w: *Tree of Codes*, Visual Editions 2010, s. 138.

⁶ M. Faber, *Tree of Codes* by Jonathan Safran Foer – Review, *The Guardian*, 18 grudnia 2010. <http://www.guardian.co.uk/books/2010/dec/18/tree-codes-safran-foer-review>

⁷ J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998, s. XXXVII.

⁸ Podkreśla to Jarzębski: „Mit Księgi jest u Schulza tego typu mitem węzłowym, wokół którego grupują się najważniejsze treści pisarskiego przesłania”, tamże, s. LXXXIII.

⁹ B. Schulz, dz. cyt., s. 125.

¹⁰ Tamże, s. 124.

Przejdźmy jednak z rejonów literatury w obszar angloamerykańskiej schulzologii *sensu stricto*. Czesław Miłosz napisał kiedyś, że reguły dobrego pisania niezbyt są odległe od zdrowego sensu¹¹. Można to stwierdzenie uzupełnić uwagą, że – jak pokazuje życie – przestrzeganie reguł dobrego pisania bynajmniej nie gwarantuje sensowności wypowiedzi. Książka Daniela R. Schwarza *Imagining Holocaust* (1999), napisana świetnym, klarownym językiem, stanowi próbę analitycznego opisu i zestawienia istotnych dzieł poświęconych Zagładzie, porządkując je w obrębie czterech dystynktywnych (tj. warunkujących optykę lektury przyjętą przez autorów konwencją) grup: „Wspomnienia” (tu Primo Levi, Elie Wiesel), „Realizm” (w tym John Hersey, William Styron, Thomas Keneally), „Mit, parabola, baśń” (między innymi André Schwarz-Barth, Leslie Epstein), „Fantazja” (choćby Art Spiegelman, Cynthia Ozick). Już na wstępie amerykański badacz bardzo stanowczo podkreśla etyczny wymiar zarówno pisania, jak i interpretowania książek odnoszących się do omawianego problemu; postawę szacunku i odpowiedzialności wzmacnia umieszczony przezeń jako motto wiersz Tadeusza Różewicza *Rehabilitacja pośmiertna*, w którym czytamy: „Umarli czytają nasze książki/ słuchają naszych przemówień/ wygłoszonych tak dawno/ umarli studiują referaty/ biorą udział w dyskusjach”¹². Słowa poety postulują imperatyw naszego moralnego zobowiązania wobec ofiar i (co się z tym wiąże) wierności wobec historycznego kontekstu analizowanych zdarzeń. Można jednak, jak się przekonamy, ów imperatyw zrozumieć zupełnie opacznie.

Pytania, które stawia przed czytelnikiem Schwarz, dotyczą problemów obecnie dość oczywistych – pojawiają się one często na kartach prac tak uznanych autorów, jak choćby Berel Lang, James E. Young, czy Alvin H. Rosenfeld: Czy opis doświadczenia Zagłady w trybie figuralnym jest wykroczeniem wobec norm etycznych? Czy można precyzyjnie określić nieuprawnione lub niewłaściwe reprezentacje Holocaustu? Jak oceniać dzieła, które wykorzystują konwencję na pierwszy rzut oka całkowicie nieestosowną, czy wręcz skandaliczną: komizm, groteskę, komedię? Do jakiego stopnia można pokładać ufność w spisanych świadectwach garstki ocalałych – pamięć ludzka ujęta w słowa ma przecież naturalną, wynikająca z upływu czasu tendencję do deformacji tego, co zapamiętane?¹³ Brakuje natomiast pytania o to, które teksty można klasyfikować jako literaturę Holocaustu. Pomińcie, jak się niebawem okaże, bardzo znamienne.

¹¹ Cz. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 92.

¹² Przytaczam oczywiście fragment w oryginale. T. Różewicz, *Poezja*, tom 1, Kraków 1988, s. 407.

¹³ D. R. Schwarz, *Imagining the Holocaust*, Houndmills 1999, s. 3-4.

Kryterium doboru tekstów w *Imagining the Holocaust* zamyka się w takiej oto formule: „Wybrałem kilkanaście najbardziej znanych dzieł, takich które ukształtowały sposób postrzegania Holocaustu przez najbardziej wykształconych czytelników”¹⁴. Teoretycznie Schwarza interesuje zatem sytuacja zastana – analizuje teksty funkcjonujące w obiegu czytelnicznym od lat i to takie, które zyskały uznanie najbardziej wyrobionego i kompetentnego odbiorcy. Miał przebudowy dotychczas funkcjonującego na gruncie anglosaskim korpusu kanonicznej literatury Holocaustu (co nie jest, oczywiście, wymogiem dla krytyka), Schwarz utrwała go. Zastosowana strategia badawcza opiera się z jednej strony na wspomnianym już imperatywie etycznym, z drugiej zaś na dociekaniach czyisto formalnych, wykreślających sieć zależności pomiędzy techniką narracyjną a pamięcią doświadczenia oraz retorycznym oddziaływaniem *mimesis*¹⁵.

W obrębie narracji holocaustowych Schwarz wyróżnia „podgatunek”, którego specyfika polega na podejmowaniu tematu katastrofy w sposób zawołowany, nie wprost, i jako przykłady podaje *Malowanego ptaka* Jerzego Kosińskiego i *Utz Bruce’a Chatwina*. Pierwsza z książek jest historią chłopca, który być może jest Żydem, być może Cyganem (do końca nie poznamy jego korzeni), i traktuje w dużej mierze o przykładach ksenofobii; druga dotyczy kolekcjonowania porcelany przez żyjącego na terenie byłej Czechosłowacji Żyda podczas II wojny światowej. W obu narracjach Holocaust jest więc tylko jednym z tematycznych elementów tła dla wątku głównego. Co zdumiewające, w tej samej kategorii umieszcza dwie książki Brunona Schulza, ponieważ, jak twierdzi, historie w nich pomieszczone charakteryzuje „przedziwny zmysł antycypacji” („a strange anticipatory intelligence”) Katastrofy¹⁶. Innymi słowy: *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, jako „alegoryczne fikcje”¹⁷, kwalifikują się jako literatura Holocaustu typu *ex ante*. Skalę irracjonalności tak karkołomnej nadinterpretacji (będącej jawnym sprzeniewierzeniem deklarowanej przez Schwarza postulat lektury „odpowiedzialnej”) chciałbym pokazać na kilku wybranych przykładach.

Wyszukiwanie atrybutów i emblematów przeczuwanej rzekomo przez Brunona Schulza Zagłady jest dla autora *Imagining the Holocaust* zadaniem stosunkowo niekomplikowanym. I tak Schulzowskie sanatorium okazuje się miejscem, które zapowiada tematykę powieści Aarona Appelfelda *Badenheim 1939*¹⁸. Historia wykreowana przez izraelskiego pisarza, jak wiemy, dotyczy

¹⁴ Tamże, s. 4.

¹⁵ Tamże, s. 5.

¹⁶ Tamże, s. 317.

¹⁷ Tamże, s. 42.

¹⁸ Tamże, s. 320.

fikcyjnego austriackiego kurortu odwiedzanego przed wojną przez zamożnych Żydów. Wiosną 1939 roku Niemcy nakładają na rezydentów szereg restrykcji, teren zostaje ogrodzony i rozpoczynają się deportacje. Nieświadomi gotowanego im losu bohaterowie książki są, z perspektywy czytelnika znającego historię, społecznością skazaną na śmierć. Dla kierującego się zasadą niedwuznacznych paraleli Daniela R. Schwarza *Sanatorium pod Klepsydrą* zaludniają (jeszcze nie-) zamordowani żydowscy mieszkańcy Drohobycza¹⁹. Zamiast pokusić się o (niechby nawet wysoce ryzykowną) tezę, iż Appelfeld inspirował się fantazjami Schulza, amerykański badacz beztrzesko wyposaża tego drugiego w zdolność jasnowidzenia.

Z kolei postać zdziwaczałego, opętanego pasją kreacji Jakuba, ojca narratora *Sklepów cynamonowych*, można odczytać bądź to jako figurę „demagoga”, „Nietzscheańskiego Übermenscha” i „niespełnionego Hitlera”²⁰, którego paranoiczne wizje ziściły się w latach czterdziestych ubiegłego wieku, bądź też jako ilustrację postawy „uczonych Żydów”, którzy pośród nasilającej się pożogi wojennej szukali schronienia w hermetycznym świecie tradycji²¹. Te dwa radykalnie sprzeczne wnioski interpretacyjne odnośnie jednej postaci nie składają się, przynajmniej, na żadną semantycznie nośną, niepokojącą aporię, lecz są zwykłym nonsensem – jak gdyby autor rozprawy nie pamiętał, co napisał kilka akapitów wcześniej. Kolejne (i ostatnie) interpretacyjne gafy, o których chciałbym wspomnieć, komentując *Imagining the Holocaust*, najlepiej poprzedzić cytatami z Schulzowskiego oryginału:

I podczas gdy zabawy dzieci stawały się coraz bardziej hałaśliwe i splątane, wypieki miasta ciemniały i zakwitały purpurą, nagle świat cały zaczynał więdnąć i czernieć, i szybko wydzielał się zeń majaczkliwy zmierzch, którym zarażały się wszystkie rzeczy. Zdradliwie i jadowicie szerzyła się ta zaraza zmierzchu wokoło, szła od rzeczy do rzeczy, a czego dotknęła, to wnet butwiało, czerniało, rozpadało się w próchno.²²

(*Noc wielkiego sezonu*)

Wielkie i ciemne tłumy płynęły w ciemności, w hałaśliwym zmieszaniu, w szurגיעie tysięcy nóg, w gwarze tysięcy ust – rojna, splątana wędrówka, ciągnąca arteriami jesiennego miasta.²³

(*Noc wielkiego sezonu*)

Na tym niebie pojawiał się już o wczesnej godzinie ów fatalny bolida ukośnie przechylony, uwiśły u wierzchołka swej paraboli, nieruchomo wymierzony w ziemię,

¹⁹ Tamże, s. 321.

²⁰ Tamże, s. 324.

²¹ Tamże, s. 327.

²² B. Schulz, dz. cyt., s. 102.

²³ Tamże, s. 102.

połykający bez skutku tyle i tyle tysięcy mil na sekundę. Wszystkie spojrzenia wymierzone były ku niemu, podczas gdy on, metalicznie świecący, obły w kształcie, nieco jaśniejszy w swym wypukłym jądrze, wykonywał z matematyczną dokładnością swe dzienne pensum. Jakże trudno było uwierzyć, że ten mały robaczek, świecący niewinnie wśród niezliczonych rojów gwiazd, to palec ognisty Baltazara wypisujący na tablicy nieba zębą naszego globu.²⁴

(*Kometa*)

W swojej wykładni fragmentów *Nocy wielkiego sezonu* Schwarz akcentuje chronologiczną zbieżność pomiędzy datą publikacji tekstu (1934) a dojściem Hitlera do władzy (1933) i stawia mocną tezę, iż zarysowana w opowiadaniu wizja „majacznego zmierzchu”, który obraca wszystko w próchno, jest alegorycznym sygnałem nadchodzących dramatycznych zmian w życiu społeczności żydowskiej²⁵. Rozwijając ów tok rozumowania, „zaraza” zmierzchu okazuje się metaforycznym nazwaniem nękanego plagą chorób getta, a sugestią, że miejsce jest gettem, wyprowadzić można z obrazu ulic wypełnionych „wielkimi i ciemnymi tłumami.” Wspomniani przez Schulza nieco później „mężowie Wielkiego Zgromadzenia, dostojni i pełni namaszczenia panowie, gładzący długie, pielęgnowane brody i prowadzący wstrzemięźliwe i dyplomatyczne rozmowy”²⁶, niebawem staną się – Schwarz wypowiada się na ten temat z przekonaniem – członkami Judenratu²⁷. Wyciąganie wniosków na podstawie zbieżności pomiędzy datą wydania książki a wydarzeniami historycznymi, do których ona, rzekomo, w sposób zawołowany nawiązuje, prowadzi w tym przypadku na manowce i obnaża braki w wiedzy postępującego w ten sposób krytyka. *Sklepy cynamonowe* ukazały się w grudniu 1933 roku z datą 1934, a całość była gotowa co najmniej przed Wielkanocą 1933 roku, kiedy to Schulz zaniósł manuskrypt Zofii Nałkowskiej z prośbą o ocenę i rekomendację wydawniczą.

Składające się na tom opowiadania powstawały wprawdzie jako osobliwe postscripta do obfitej korespondencji, jaką poczynił od 1931 roku pisarz prowadził z Deborą Vogel, ale niewykluczone, że część z nich została napisana znacznie wcześniej, w formie luźnych szkiców i projektów²⁸. Hitler doszedł do władzy w styczniu 1933 roku, pierwszy obóz koncentracyjny powstał w Dachau w marcu 1939 roku, ustawy norymberskie podpisano we wrześniu

²⁴ Tamże, s. 368.

²⁵ D. R. Schwarz, dz. cyt., s. 326.

²⁶ B. Schulz, dz. cyt., s. 108.

²⁷ D. R. Schwarz, dz. cyt., s. 327.

²⁸ *Słownik schulzowski*, opr. i redakcja W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 350-353.

1935 roku. Bruno Schulz nie pisał, nawet pośrednio, w reakcji na konkretne wydarzenia historyczne. Jeśli natomiast możliwe jest, by dopatrzeć się w jego narracjach odniesień do specyficznej sytuacji społeczności żydowskiej jako grupy wykluczonej i często wystawionej na brutalne ataki i prześladowania, to odniesienia takie sięgają wielowiekowej przeszłości i nie mają nic wspólnego ze stworzonymi w latach czterdziestych fabrykami śmierci, które były w historii zjawiskiem bez precedensu.

Kiedy Schwarz zapytuje (a pytanie ma w sobie pokazną moc perswazji i wyczuwamy w nim ukrytą odpowiedź twierdzącą): „Czy kometa [z opowiadania pod tym samym tytułem – J. P.] nie jest przypadkiem metonimią dojścia Hitlera do władzy?”²⁹, to fakt, iż ten apokaliptyczno-groteskowy tekst opublikowany został w 1938 roku, w pierwszym odruchu skłania do zgody. Potem pojawiają się poważne wątpliwości. Pierwsza wynika z niefortunnego przetłumaczenia przez Wieniewską określenia „ów fatalny bolid” jako „a fatal comet” (bolid nie jest kometą) oraz stosowania w późniejszych odniesieniach do tego obiektu zaimka osobowego „he” („on”), co w przypadku rzeczy i zjawisk nie jest w angielszczyźnie zabiegiem typowym, natomiast w języku polskim jedynym możliwym w takiej sytuacji. Ta pomyłka skłania anglojęzycznego czytelnika do uznania zamierzonej przez autora personifikacji, ale nie usprawiedliwia przesady.

Po drugie, w opowiadaniu Schulza „ów bolid” gości na nieboskłonie przez krótki czas i znika „wśród powszechnej obojętności”, a życie powraca „na zwykłe tory”³⁰ – pozycja Hitlera w roku 1938 roku konsekwentnie i szybko umacniała się. Po trzecie, jak mawiał Klaudian Klaudiusz: „In caelo nunquam spectatam impune cometam” („Kometa widziana na niebie zawsze oznacza katastrofę”) – od niepamiętnych czasów w wielu kulturach komety wieściły klęskę lub koniec świata i od równie niepamiętnych czasów są symboliczną kliszą (z czego opowiadanie wyraźnie sobie pokpiwa). Szukając odniesień opisanej przez Schulza sytuacji do świata pozatekstowego, rozsądniej byłoby wskazać na głośne pojawienie się komety Halleya w 1910 roku, którego autor, podówczas młodzieniec osiemnastoletni, był zapewne świadkiem.

Rozdział poświęcony Schulzowi jako pisarzowi Holocaustu *ex ante* jest bezsprzecznie najsłabszym ogniwem pracy *Imagining the Holocaust*. Zamiast oddawać się jałowemu, przykrojonym pod z góry założoną tezę i ostatecznie nieprzekonującym próbom wydobywania profetycznych talentów drohobyckiego twórcy, amerykański krytyk – *nota bene* wytrawny znawca anglo-ame-

²⁹ D. R. Schwarz, dz. cyt., s. 328.

³⁰ B. Schulz, dz. cyt., s. 370-371.

rykańskiego modernizmu – zrobiliby lepiej analizując *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* w ich awangardowym wymiarze, w zestawieniu z dokonaniem takich twórców, jak choćby William Faulkner, Djuna Barnes czy Nathanael West³¹.

W 2000 roku, w Londynie, ukazała się książka autorstwa Gillian Banner pod tytułem *Holocaust Literature. Schulz, Levi, Spiegelman and the Memory of the Offence (Literatura Holocaustu. Schulz, Levi, Spiegelman i pamięć zbrodni)*, tylko częściowo znakomite studium twórczości trzech pisarzy, podsyte ambicją panoramicznego ujęcia fenomenu literatury na temat Zagłady poprzez zaakcentowanie trzech „etapów” jej rozwoju i, co chyba najważniejsze, poprzez namysł nad jednym z obsesyjnie podejmowanych przez nią tematów: pamięcią. „Pamięć podsuwa nam metaforyczne podejście do faktu,” pisze Banner, „przedstawiając fakt jednocześnie próbuje ona zrozumieć to, co przedstawia”³². Nazwisko Schulza obok Leviego i Spiegelmana pod wspólnym szyldem „literatura Holocaustu” musi zdumiewać, a nawet wzbudzać sprzeciw. Jeśli bowiem proza Primo Leviego reprezentuje tu pamięć niedoszłej ofiary i naocznego świadka Zagłady, Spiegelman – pamięć tzw. „drugiego pokolenia Holocaustu”, to co w takim razie dokumentują opowiadania Schulza, który swoje dwie książki opublikował przed wybuchem wojny? Banner uzasadnia pierwszy element tytułowej triady autorskiej w sposób dość mglisty, ocierając się o sprzeczność. Przyznaje oto, że „pisma Schulza nie mają bezpośredniego, wyraźnego związku z Holocaustem”³³, ale liczne fragmenty jego tekstów kreślą przed czytelnikiem obrazy, które można odczytać jako zapowiedź Shoah.

Byłoby więc Bruno Schulz prorokiem Zagłady Żydów? Owszem, potwierdza brytyjska badaczka literatury, Schulz jest prorokiem Zagłady, ale prorokiem elegijnym, tj. takim, który umityczniając odchodzący w przeszłość świat, sygnalizuje fundamentalny, nieuchronny rozpad czający się za horyzontem jutra. Takie krypto-apokaliptyczne rozumienie jego pism, dodaje autorka, jest jednak możliwe tylko i wyłącznie z perspektywy czytelnika współczesnego, znającego historię, a także okoliczności śmierci Schulza. Przyjrzyjmy się bliżej, na czym polega „metaforyczne” podejście do faktów.

³¹ Wspominam te trzy nazwiska nieprzypadkowo, ponieważ zadania komparatywnego zestawienia prozy Schulza z tekstami amerykańskich przedstawicieli modernizmu podjęli się ostatecznie polscy badacze literatury, dochodząc do bardzo ciekawych wniosków. Zob. Z. Maszewski, *William Faulkner and Bruno Schulz: A Comparative Study*, Łódź 2003, oraz M. Wilczyński, *Szyfr masochizmu*, w: *Schulz/Forum 1*, Gdańsk 2012.

³² G. Banner, *Holocaust Literature. Schulz, Levi, Spiegelman and the Memory of Offence*, London 2000, s. 9.

³³ Tamże, s. 37.

Mianem iście akrobatycznego popisu interpretacyjnego, należy opatrzyć rozpoznanie scenerii opowiadania *Pan* jako prefiguracji getta i obozu zagłady. Przestrzeń getta wyłania się rzekomo z następującego opisu: „W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza, ostatnia odnoga, zamknięta między komorę, wychodek i tylną ścianę kurnika – głucha zatoka, poza którą nie było już wyjścia. Był to najdalszy przylądek, Gibraltar tego podwórza, bijący rozpaczliwie głową w ślepy parkan z poziomych desek, zamykającą i ostateczną ścianę tego świata”³⁴. Abstrahując od niczym nieuzasadnionej paraleli pomiędzy nieco klaustrofobicznym zaułkiem przedmiejskiego, zapuszczonego podwórza oglądanego oczami dziecka a gettem, trzeba podkreślić fakt, iż nawet gdyby takie skojarzenie było autorskim zamierzeniem, nie moglibyśmy uznać go za *profetyczną* wizję obszarów wydzielonych w celu izolacji ludności żydowskiej.

Słowo „getto” pochodzi od *Il geto*, co w dialekcie weneckim oznaczało odlewnię lub hutę. Na początku XVI wieku Ghetto Vecchio i Ghetto Nuovo, usytuowane z dala od centrum na niewielkich, romboidalnych obszarach otoczonych ze wszystkich stron wodą, kojarzone były właśnie z odseparowaniem i zamknięciem. Specjalnie zadekretowane, często okalane murem dzielnice żydowskie tworzone w Europie już w XV wieku – we Włoszech, na przykład, spełniały cel dwojaki: jako zabezpieczenie przed nieczystym dotykiem Żyda lub jako teren misyjny kościoła katolickiego. W XIX-wiecznej Warszawie ówczesne prawo miejskie sankcjonowało istnienie tzw. ulic egzymowanych (nieдоступnych dla Żydów) i tym samym wymuszało na ludności żydowskiej osiedlanie się tylko w obszarach nieobłożonych zakazem³⁵. Schulz nie mógł przewidzieć czegoś, co istniało w Europie od wieków.

Pieczołowicie odmalowany w opowiadaniu Schulza ogród graniczy z murem fabrycznym: „[W] miarę, jak opadał [on] w głąb długiej odnogi i zanurzał się w cień między tylną ścianę opuszczonej fabryki wody sodowej a długą walącą się ścianę stodoły, wyraźnie pochmurniał, stawał się opryskliwy i niedbały, zapuszczał się dziko i niechlujnie, srożył się pokrzywami, zjeżał bodiakami, parszywił chwastem wszelkim, aż w samym końcu między ścianami, w szerokiej prostokątnej zatoce tracił wszelką miarę i wpadał w szal”³⁶. Obraz dawnego miejsca wytwarzania napoju chłodzącego kryje w sobie, twierdzi autorka *Holocaust Literature*, złowieszczy potencjał – chodzi o sodę, która powinna kojarzyć się nam z sodą kaustyczną, niezbędną w procesie wyrobu mydła, ale

³⁴ Przytaczam z oryginału Schulza, dz. cyt., s. 54.

³⁵ Zob. B. Engelking, J. Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Warszawa 2013, s. 45-47.

³⁶ B. Schulz, dz. cyt., s. 56.

także wykorzystywaną do sporządzania ługu sodowego, cieczy silnie żrącej, płynu unicestwienia. Ów ciąg słownych asocjacji zmierza do orzeczenia, iż przez ściany fabryczne prześwituje zarys miejsca fizycznej eliminacji – obozu zagłady³⁷. Trzeba tylko umieć odpowiednio rzeczony tekst przeczytać. Nie trudno wyobrazić sobie, w jakim kierunku podążyłaby logika takiej interpretacji *Sklepów cynamonowych* gdyby Schulz w czternastym opowiadaniu tomu (*Wichura*) zamiast wichury roztoczył na miastem fantastyczną wizję trąby powietrznej i przy swojej predylekcji do egzotycznie brzmiących terminów nazwał ją cyklonem...

Użyłem określenia „logika interpretacji”, ale bardziej stosownym byłoby chyba słowo „użycie” lub „wykorzystanie” tekstu literackiego, niekoniecznie w zgodzie ze zdrowym rozsądkiem. Taktyka Gillian Banner wyrasta z i karmi się założeniami neopragmatycznej teorii czytania tekstów, szczególnie w wydaniu Richarda Rorty’ego (choć wpływ ten nie jest deklarowany wprost). Jak podkreślał amerykański filozof, o żadnym tekście nie możemy się dowiedzieć, co mówi on „naprawdę”, nie posiada bowiem żadnego rdzenia, do którego można by dotrzeć metodycznie, zdejmując zewnętrzne warstwy, by odkryć sens. „Lektura tekstów polega na tym, że czytamy je w świetle innych tekstów, ludzi, obsesji, pojedynczych informacji i czegoś tam jeszcze, po czym sprawdzamy jaki jest efekt”³⁸. Rozróżnienie pomiędzy interpretacją a użyciem tekstu traci w tym ujęciu zasadność, lektura jest zawsze podporządkowana konkretnym celom konkretnego czytelnika, bądź grupy czytelników – jest zawsze pragmatyczna i poddaje tekst instrumentalizacji.

O instrumentalizacji, nie tyle tekstów Schulza, ile historii jego życia traktuje wydana w 1987 roku powieść Cynthii Ozick *Mesjasz ze Sztokholmu*, do napisania której asumptem stała się pogłoska, jakoby rękopis planowanej i, podobno, częściowo napisanej przez Schulza powieści *Mesjasz* został cudownie odnaleziony w 1984 roku. Historia człowieka, który – utrzymując, że jest synem drohobyckiego pisarza, wywiezionym po wojnie z Polski do Szwecji, zaadoptowanym i wychowanym przez szwedzką rodzinę – otrzymuje propozycję zredagowania legendarnego dzieła, jest w gruncie rzeczy potępieniem wykorzystywania Holocaustu jako fundamentu napiętnowanej tragizmem tożsamości. Świat przedstawiony w amerykańskiej powieści charakteryzuje złuda i kłamstwo: urojenia protagonisty podsuwają fałszerzom dokumentów pomysł zyskowej publikacji falsyfikatu. Podobnie jak w przypadku (chronologicznie późniejszego) *Drzewa kodów* Foera, mamy tu do czynienia z podjęciem

³⁷ G. Banner, dz. cyt., s.50.

³⁸ R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 2008, s. 120.

i transformacją Schulzowskiego mitu Księgi i fiksacji na temat Autentyku. Nie można, jak sądzę, zgodzić się z opinią, że próbując wyobrazić sobie, o czym pisał Schulz w swojej ostatniej planowanej książce, Cynthia Ozick popełniła nieestosowność. Wiesław Budzyński, na przykład, był jej pomysłem wyraźnie zniesmaczony: „Żeby przeczytać tę zaginioną książkę, trzeba ją było własnoręcznie napisać. I tego doświadczyła Cynthia Ozick. Ale z drugiej strony – czy to nie świętokradztwo mierzyć się z Schulzowskim Mesjaszem?”³⁹.

Amerykańska powieściopisarka nie postanowiła bynajmniej pójść w ślady bohatera jednego z opowiadań Borgesa, *Pierre Menard, autor Don Kichotta*, którego ambicją było odtworzenie narracji – „słowo w słowo i zdanie po zdaniu”⁴⁰ – tożsamej z dziełem Miguela de Cervantesa. Rękopis *Mesjasza* jest przecież falsyfikatem, a historię w nim pomieszczoną czytelnik poznaje nie w formie cytatu, ale pobieżnego streszczenia i zawsze w mowie zależnej. Co więcej, historię tę bohater z niemałym trudem odtwarza z pamięci, bo rękopis – jak się dowiadujemy – został wcześniej przez niego spalony. Jeśli potraktować życie Brunona Schulza jako pewnego rodzaju tekst, to *Mesjasz ze Sztokholmu* jest przypowieścią o tym, jak instrumentalizacja owego tekstu prowadzi w idolatrię i obłąd, i ostatecznie daje nam nieledwie symboliczną garść popiołu, czyli nic.

Namysł nad istotą interpretacji dzieła literackiego wymusza konieczność zajęcia stanowiska, które określa (czy tego chcemy, czy nie) naszą postawę etyczną⁴¹. Wierzmy zatem bądź to w intencję autorską (możliwą do odkodowania) jako uprzywilejowaną w akcie interpretacji, bądź też rolę nadrzędną przyznajemy czytelnikowi, który stwarza sensy tekstu w akcie lektury. Dylemat nienowy, generujący gorące dyskusje, podejmowany obowiązkowo przez wszystkie tzw. teorie literatury, i – jak się wydaje – ostatecznie nierozstrzygalny. Ale owa nierozstrzygalność bynajmniej nie umniejsza jego ważności. To, co „wydobywam” z czytanego tekstu, świadczyć może o mojej sprawności retorycznej, może też dowodzić mojej inteligencji i wnikliwości w odszyfrowywaniu artystycznego kodu. Czytając i interpretując literaturę mniej lub bardziej świadomie, decyduję, czy akt ów jest spotkaniem pomiędzy jakimś „ja” (czytelniczym) i jakimś „ty” (autorskim), a więc że ma wymiar głęboko ludzki,

³⁹ W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001, s. 265.

⁴⁰ J. L. Borges, *Opowiadania*, Kraków 1978, s. 40. Opowiadanie argentyńskiego pisarza znakomicie uwypukla znacznie kontekstu historyczno-społecznego w odbiorze literatury.

⁴¹ Podkreślając doniosłość tzw. zwrotu etycznego we współczesnej antropologii kulturowej i literaturoznawstwie, Andrzej Szahaj pisze: „[[J]esteśmy istotami oceniającymi, aksjologicznie interesownymi i nie dany nam jest całkowicie kontemplatywny stosunek do świata.” Zob. *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. F. Kola, A. Szahaj, Kraków 2007, s. 10.

dialogiczny, czy może jest raczej lingwistycznym zadaniem-łamiągówką. Kogo lub co spotykamy w książce: osobę autora, pewien idiom języka, czy może (na poły autonomiczny) świat przedstawiony? Kogo lub co pragniemy poznać? Pytanie fundamentalne.

Dociekanie sensu tekstu literackiego to również proces silnie zależny od kontekstu: „tu” i „teraz” namyślam się nad tekstem napisanym „gdzieś” i „kiedyś”. Przestrzenno-czasowy dystans jest niezbywalnym korelatem interpretacji. I każdy czytelnik, czy tego chce, czy nie chce, jest „wrzucony” w taką sytuację. Gra o sens rozgrywa się wszelako nie tylko na linii zderzenia intencji autora (*intentio auctoris*) z intencją czytelnika (*intentio lectoris*) oraz w przestrzeni wykreślonej przez społeczno-historyczny kontekst aktu lektury. Umberto Eco, korzystając z postulatu amerykańskich teorii spod znaku New Criticism, za niezbywalny i niepomijalny uznaje jeszcze jeden element – intencję dzieła (*intentio operis*), czyli określony, identyfikowalny zespół cech tekstu, które niejako programują lub modelują uzasadnione warianty odczytań. Wspomniane przez mnie „nowatorskie” pomysły w obszarze anglo-amerykańskiej scholologii to dobitny dowód na zasadność twierdzenia, że „istnieją stopnie dopuszczalności interpretacji”⁴².

Urok literatury opiera się na żonglerce wieloznacznością – tekst twórczy ma w sobie potencjał wielości możliwych odczytań, mnożąc przed czytelnikiem dylematy. Proza Schulza charakteryzuje się radykalną podatnością na przekonujące badanie jej w duchu rozmaitych propozycji psychologicznych, filozoficznych i teoretyczno-literackich (Freud, Jung, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, kabalistyczna doktryna Izaaka Lurii, analiza lingwistyczna i strukturalna, komparatystyka, itd.) – mocny argument, że jego historie obfitują w zaskakujące sensy, ale nie wystarczający na to, by zakładać, że mogą przyjąć każdy sens. Są oczywiście krytycy, którzy bronią nadinterpretacji „z zasady” – dla Jonathana Cullera naprawdę interesujące są tylko „skrajne” odczytania literatury; inne, wpisujące się w obręb utrwalonych przekonań i wartości, nie odgrywają dlań żadnej istotnej roli⁴³.

Obnażając słabość tezy amerykańskiego badacza spod znaku dekonstrukcji, Umberto Eco podaje przykład następujący: „Mogę naturalnie wysunąć sugestię, że śmierć Hektora jest >figurą< Męki Chrystusowej, lecz dopiero uzyskawszy konsens kulturowy co do tego, że Pasja jest odwiecznym archetypem, a nie zdarzeniem historycznym”⁴⁴. Holocaust, dodajmy w tym miejscu od siebie, *jest* zdarzeniem historycznym, ale *nie jest* archetypem. Natomiast

⁴² U. Eco, *Replika*, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, dz. cyt., s. 168.

⁴³ J. Culler, *W obronie nadinterpretacji*, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, dz. cyt., s. 125.

⁴⁴ U. Eco, dz. cyt., s. 168.

egzegetyczne propozycje Daniela R. Schwarza i Gillian Banner są jaskrawym przykładem intelektualnej dezynwoltury.

Rozważając anglosaskie konteksty prozy i postaci Brunona Schulza, wyodrębniłem (niewykluczone, że nazbyt arbitralnie, złośliwie) jeden twór „książko-podobny”, dwie rozprawy krytyczne i powieść, wymieniając je (z jednym wyjątkiem) w porządku odwrotnym do chronologii ich publikacji. Taki zabieg wydaje mi się zasadny o tyle, że najwyraźniej trywializacja *Sklepów cynamnowych* pod piórem, a w zasadzie pod nożyczkami Jonathana Safrana Foera, oraz rażące „holocaustowe” nadinterpretacje tej książki w wydaniu Daniela R. Schwarza i Gillian Banner poddane są krytyce w historii opisanej przez Cynthię Ozick w *Mesjaszu ze Sztokholmu*.

Nie jestem pewien, czy Foer i Banner znali powieść o sztokholmskim fałszywym rękopisie (Schwarz poświęca jej w swojej pracy stosunkowo dużo miejsca, więc nic go nie usprawiedliwia); jeśli jednak przeczytali ją dokładnie (a wypadało), to nie wyciągnęli z lektury sensownych wniosków.