

Ciała Schulza

Pierwsze ciało pisarza

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

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

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

Wydaje się jednak, że przeznaczenie tych zeszytów było inne. Choć nie sposób określić ich dokładnej zawartości, raczej nie były pisaniem o sobie w rodzaju *Kronosu*. Löwenthal streszcza lapidarnie: „Pamiętam jedynie, że było dużo niezrozumiałych słów i symboli”⁴. Bardziej prawdopodobne więc, że stanowiły

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

2 Ibidem, s. 237 (1959).

3 Ibidem, s. 333 (1965).

4 List Edmunda Löwenthala (Lewandowskiego) do Jerzego Ficowskiego z kwietnia 1981 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, oprac., wstępem i przypisami opatrzył J. Kandziora, Gdańsk 2022, s. 178.

przeźren intelektualnego dojrzewania młodego artysty. Może krystalizowały się w nich koncepcje estetyczne, fragmenty opowiadań czy próby eseistyczne, a między nimi znajdowały się notatki z bieżących lektur. Bliżej niż do „dzienników ciała” było im zapewne do tradycji „ćwiczenia myśli”, którą Foucault nazywał dość górnolotnie „sztuką samego siebie” („chodziło o zbudowanie siebie jako podmiotu racjonalnego działania w oparciu o przyswojenie, ujednoczenie i upodmiotowienie tego-co-już-powiedziane”⁵).

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

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

Jakkolwiek było, młodzieńcze zeszyty Schulza – bezcenne źródło wiedzy o antropologii jego twórczości – zostały zniszczone w trakcie wojny. Ten sam los spotkał przeważającą część jego nieoficjalnego „przed-dzieła”⁷. Podzieliły go dziesiątkowane listy, w których Schulz – jak się powszechnie uważa – stał się pisarzem⁸. I w których latach pisał o sobie. Ale też pisał sobą. Pisał siebie („Wyżywałem się kiedyś w pisaniu listów, była to wówczas jedyna moja twórczość”⁹). Czy jednak pisał je również swoim ciałem? Czy powiedzielibyśmy dzisiaj o nich, że są „sometekstami”?

Józef Olejniczak nie ma wątpliwości. Zachowane listy Schulza nazywa zdecydowanie – „tekstami udręki”. Szukając w nich fragmentów dotyczących procesu twórczego, zauważa: „Schulz niemal zawsze podkreśla w nich ogromny, cielesny chciałoby się rzec, wysiłek związany z czynnością pisania oraz niezadowolone [...] z własnych «gotowych» tekstów. Sprawia to wrażenie, że wszystko, co jest tu z pisaniem i tekstem związane, jest źródłem psychicznej depresji oraz

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

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

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

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

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

somatycznego cierpienia”¹⁰. Trudno się nie zgodzić. Zebrane przez Olejniczaka cytaty układają się w poruszające świadectwo rezygnacji, słabnięcia woli i wiary Schulza – nawet nie tyle we własne możliwości twórcze, ile egzystencjalne.

Znamienny jest list do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 roku, w którym Schulz w sposób humorystyczny, posługując się quasi-medyczną metaforą choroby, somatyzuje swoje odczucie czasu: „Pański przewód pokarmowy przepuszcza zbyt łatwo czas, niezdolny jest go zatrzymać w sobie – mój odznacza się paradoksalną wybrednością, opanowany jest przez *idée fixe* dziewiczości czasu”. I zaraz deklaruje: „Nie znoszę rywali do czasu. Obrzydają mi oni ten skrawek, którego się dotknęli. Nie umiem się dzielić czasem, nie umiem się żywić resztkami po kimś. [...] Gdy mam na następny dzień przygotować lekcję, zakupić w składzie drzewa materiały – już całe popołudnie i wieczór są dla mnie stracone [...]. W s z y s t - k o – l u b n i c – j e s t m o j ą p a r o l ą. A p o n i e w a ż k a ż d y d z i e Ń s z k o l n y j e s t w t e n s p o s ó b s p r o f a n o w a n y [...] – n i e p i s z ę”¹¹.

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

Gdy koresponduje z Brezą, Schulz jest od roku autorem *Sklepów cynamonowych*. W ostatnich miesiącach odnowił ważne dla siebie kontakty literackie i nawiązał nowe. Ma po swojej stronie Nałkowską, Witkacego, Gombrowicza, Grydzewskiego¹³. Niewątpliwie zna wartość swojej prozy. Wie, że jeśli w następnych latach napisze powieść, może osiągnąć stabilny literacki sukces – także materialny. „Wszystko” przed nim. Jeśli tylko napisze powieść...

Ale perspektywa, jaką kreśli Schulz przed Brezą, nie jest wesoła. Świadoma precyzja, z którą nazywa swoje doświadczenie bycia w czasie, jest bezlitosna. Uderza radykalizm, z jakim Schulz projektuje swoją przyszłość między dwoma przeciwstawnymi biegunami – „czasu odżywczego” albo „czasu zwymiotowanego” (tego określenia używa w *Sanatorium pod Klepsydrą*). Uderza też sam zadeklarowany tu sposób osadzenia się w codzienności. „Czas zwymiotowany” u Schulza należy do doświadczenia abiektałnego, do „innego świata – zwymiotowanego,



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

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

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

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

odrzuconego, upadłego”¹⁴. Zanurzone w nim ciało pisarza – jak ciało Mistrza głodowania z noweli Kafki – nie potrafi lub nie chce go konsumować. Każdego dnia z ostentacją odmawia udziału w posiłkach – choć nikt tego nie widzi, nikt nie docenia.

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

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

Drugie ciało pisarza

Jedno z najbardziej intensywnych wyobrażeń cielesności, jakie znam, pochodzi z młodzieńczego opowiadania Schulza *Undula*. Jest to zarazem niezwykle, niepokojące wyobrażenie porodu jako aktu potwornego.

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

I nagle okazuje się, że jego dyszące ciało, nabrzmiewające pożądaniem i pół-przytomne, jest w trakcie porodu. Z jego ciała monotonna, oddech za oddechem wyradza się dziwna, amorficzna masa w łożysku – ból ucieleśniony. „Jest on jak mały bezkształtny embrion, bez twarzy, oczu i ust, i urodził się, żeby cierpieć. Z życia zna on tylko wszystkie kształty i dziwotwory cierpienia, które poznaje

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

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

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

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

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

w głębi nocy, w jakiej jest pogrążony. Zmysły jego zwrócone są na wewnątrz i ujmują chciwie ból w jego wszystkich postaciach. On to wziął moje cierpienia na siebie. Czasem jest on tylko jakby duży pęcherz rybi, nadęty bólem, z gorącymi żyłkami na błonie, które cierpią”¹⁹.

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

Pęcherz nadęty bólem. Może gdyby Deleuze i Guattari znali to opowiadanie, sięgnęliby po nie, by zilustrować swój – nie zawsze łatwy – wywód o Ciele bez Organów. Czy bowiem nie zostało tu zrealizowane doskonale C b O m a s o - c h i s t y, które obok ciała narkomana i ciała schizola zajmowało ich najbardziej? Zbieżność myśli i obrazowania między dwoma tekstami jest zadziwiająca, choć przecież nie ma mowy o żadnych inspiracjach²⁰. „CbO sporządzone jest w taki sposób – pisali – że zajmować, zaludniać je mogą wyłącznie intensywności [...]. Dlatego z CbO obchodzimy się jak z z a p ł o d n i o n y m j a j e m, przed rozwinięciem się z niego organizmu i wykształceniem się w nim organów, przed jego uwarstwieniem”²¹. Ciało, które jest samą intensywnością, nie może być zorganizowane ani zhierarchizowane. „Jest intensywną materią, nieuformowaną, nieuwarstwioną, intensywną matrycą, o intensywności = o, w tym zerze jednak nie ma nic negatywnego, nie istnieją bowiem intensywności negatywne ani pozytywne”²².

W Ciele bez Organów narkomana trybem intensywności ma być „Chłód absolutny”. W ciele masochisty kluczowe jest absolutne natężenie bólu: „Pewne jest, że masochista sporządza sobie CbO w takich okolicznościach, że obfitować może ono jedynie w intensywności bólowe, fale cierpienia”²³. Czy jednak również intensywność cierpienia nie jest negatywna ani pozytywna? Autorzy

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

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

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

22 Ibidem, s. 184.

23 Ibidem, s. 182.

Tysiaca plateau zdają się tak twierdzić, gdy piszą, że CbO jest „płaszczyzną spójności właściwą pragnieniu” oraz „polem immanencji, w którym pragnieniu niczego nie brakuje”²⁴. CbO może powstać dopiero wtedy, gdy redukcji ulegną „trzy ogromne warstwy [...], które nas pętają w sposób najbardziej bezpośredni: organizm, znaczeniowość i upodmiotowienie”²⁵.

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

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

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

24 Ibidem, s. 185.

25 Ibidem, s. 191.

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

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

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

łożyska *Wiosny*, „bezforemny bezmiar”²⁹ *Wichury* – a nie ciała udręczone aż do bezformia.

Co prawda o cierpieniu „istot amorfnych” naucza Jakub w *Traktacie o manekinach*, lecz nawet najbardziej zaawansowany przykład tej „deklasacji” ciała – by trzymać się słownika Bataille’a³⁰ – ów brat Jakuba, który „na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój kiszek gumowych”³¹, został tu złagodzony Schulzowską ironią, której w opowiadaniu Marcelego Werona próżno szukać. Podobnie jest z ojcem, który staje się kondorem, karaluchem, „członkonogiem”, lecz nie bolesną, niewyrodzoną, płaczącą miazgą.

Ciało u Schulza jednak nie zawsze jest źródłem udręczenia. To również ciało zamaskowane. W jednym z najważniejszych tekstów autotematycznych – w quasi-liście do Witkacego z 1935 roku – Schulz broni się przed patetyczną lekturą *Sklepów cynamonowych*: „W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty [...]. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”³².

Panmaskarada nie oznacza u Schulza ruchu negatywnego. A przynajmniej nie zawsze. Nakładanie i ściąganie kolejnych masek częściej bywa w jego prozie zasadą afirmatywną. Prawdziwie niszczące jest zniechęcenie. Józefa przeraża w *Wiosnie* rzeczywistość nekrofilitycznie i po faszystowsku biurokratyzowana, którą zaludniają martwe, woskowe figury – niepodatne na ból, lecz niezdolne do dalszych metamorfoz. Za to materia w ruchu – choćby nawet „deklasująca się” w „zagęszczenia substancji” – jest przedmiotem najwyższego uwielbienia

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

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

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

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

Jakuba. W *Traktacie o manekinach* ojciec mówi o niej z czułością – „niewyczerpany w gloryfikacji tego przedziwnego elementu, jakim była materia. Nie ma materii martwej, nauczał, martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane formy życia”³³.

Spojrzenie Schulza na ciało i cielesność nie ma w sobie nic z gnostyckiego upodrzednienia materii³⁴. Raczej przywodzi na myśl dysydencki, antyakademicki potencjał niskiego materializmu: „Niski materializm (którego bezformie [*informe*] jest najbardziej konkretnym przejawem) ma za zadanie deklas(yfik)ację, to znaczy równoczesne zniżenie w dół i uwolnienie ze wszystkich ontologicznych więzień, z wszelkiego «powinno być» (*devoir-être*) – z wszelkich modelowych ról”³⁵. Z kolei radykalna otwartość, ontologiczna nieokreśloność i płynność materii, a także obecny w prozie Schulza imperatyw empatyczny i inkluzywny – „miękki humanizm”, szczególna etyka słabości, którą przepelniona jest jego twórczość – zachęcają dzisiaj, by czytać *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* w horyzoncie nowych materializmów feministycznych³⁶.

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

Ciała Schulza są także erotyczne i w tym sensie również „cudownie dwuznaczne”. Jak „delikatne ludzkie ciała”³⁹ na fotografiach pornograficznych, które w *Sierpniu* oglądał Józef i zachwyił się nimi, jakby czytał w Księdze. Jak ciało Adeli. Jest ono fetyszizowane przez narratora na podobieństwo erotycznego manekina. Lecz zarazem ten sam Schulzowski narrator, w ostatnim opowiadaniu ze *Sklepow cynamonowych*, podgląda ją pełen przejęcia i zachwytu, bez cienia

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

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

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

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

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

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

39 B. Schulz, *Sierpień*, s. 12.

perwersji, jak „ciepła od snu i ze zmierzwionymi włosami, mełła kawę na młynku, przyciskając go do białej piersi, od której ziarna nabierały blasku i gorąca”.

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

Dotykające się ciała

Przeoglądam zachowane fotografie Schulza. Nie jest ich dużo. Raptem dwadzieścia kilka portretów. Co najmniej połowa to zdjęcia urzędowe i oficjalne. Uchwyczone na nich ciało należy do urzędnika państwowego – nauczyciela rysunków i robót ręcznych w drohobyckim gimnazjum. Schulz nie czuł się dobrze w tej roli, choć to właśnie w niej najczęściej objawiał się innym⁴¹. Na czterech czy pięciu widzimy go w sytuacjach prywatnych i towarzyskich – spacerującego w grupie kuracjuszy w Truskawcu, siedzącego na kocu obok Mariana Jachimowicza, Anny Płockier i Laury Würzberg albo pozującego w dobrym humorze na słynnej fotografii z doktorem Janem Kochanowskim, pianistą Romanem Jasińskim i Witkacym.

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

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

Przypominam sobie katalog wydawniczy „Roju” z 1938 roku, który będzie chyba odpowiednim polem do przeprowadzenia eksperymentu Nancy’ego i Ferrariego. Jest dosłownie „ikonografią autorów”. Układając twarze kilkudziesięciu polskich pisarzy i pisarek obok streszczeń ich książek, redaktorzy katalogu

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

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

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

43 Ibidem, s. 18.

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



J. ANDRZEJEWSKI



M. RUTH -
BUCZKOWSKI



P. GOJAWICZYŃSKA



W. GOMBROWICZ



M. LESZCZYŃSKA -
MITTELSTAEDT



T. PARNICKI



S. PIASECKI



Z. ROŚCISZEWSKI



A. RUDNICKI



CZ. STRASZEWICZ



B. SCHULZ



E. SZEMPLIŃSKA -
SOBOLEWSKA



M. UKNIEWSKA



ST. COLONNA -
WALEWSKI



R. TUŻOWSKI



A. WĄZYK

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

przekonują nas, że istnieje silniejsza lub słabsza kongruencja między ciałem, dziełem i nazwiskiem autora (czyli – jak ostatnio proponował Stanisław Rosiek – „Tożsamość pisarza [...] jest hybrydyczna. Jest bio/biblio-graficzna”⁴⁴). Również portret autora *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* znalazł się w gronie prozaików, „których pierwsze utwory powieściowe ukazały się nakładem «Raju»”⁴⁵.

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

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

Ów gest – a w zasadzie dwa różne gesty – znalazłem dopiero w dwóch innych fotografiach Schulza z lat trzydziestych. Pierwsza z łatwością prowadzi do dzieła graficznego. Przedstawia autora w pracowni, stojącego w tle między dwiema siedzącymi kobietami, wśród porozkładanych w nieładzie malarskich aktów. Schulz jest w marynarce, ma włosy zaczesane gładko do tyłu i skupioną twarz. Patrzy prosto w obiektyw ze śmiałością, jakby mówił: „J e s t e m a r t y s t ą”. Druga fotografia prowadzi do dzieła literackiego. Ukazuje autora na schodkach ogrodowych jego domu przy ulicy Floriańskiej 10. Schulz siedzi na nich w garniturze, pod krawatem, z białą, ozdobną chustką w kieszeni marynarki. Noga nonszalancko zarzucona na nogę, na kolanach otwarty zeszyt, w ręce pióro lub ołówek... Tylko na dole obrazu „wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie”⁴⁸

44 S. Rosiek, *Bio/biblio-graficznie*, w: idem, *Odcienie. Szkice wokół Brunona Schulza*, Gdańsk 2021, s. 87.

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

46 J.-L. Nancy, F. Ferrari, op. cit., s. 28.

47 B. Schulz, *Manekiny*, s. 32.

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

coś, co zaburza ład całości – kaptcie w paski. Schulz patrzy przed siebie lekko pochylony, z delikatnie zarysowaną linią uśmiechu: „J e s t e m p i s a r z e m”.

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

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

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

A może dlatego, że znowu zwątpiłem w istnienie „pierwszego ciała” Schulza. Jak bohater *Mdłości*, który – jak ja – na dłuższy czas podporządkował swoje życie pisaniu o innym autorze. Od dawna mam w pamięci pewien fragment z książki Sartre’a. Ten, w którym Roquentin notuje na marginesie swojej rozprawy o markizie de Rollebon: „Jeszcze przed chwilą był tutaj, we mnie, spokojny i ciepły, i od czasu do czasu czułem, jak się porusza. Był dla mnie żywy,

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

50 J.-L. Nancy, F. Ferrari, op. cit., s. 8.



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



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

bardziej żywy niż Samouk czy właścicielka baru Pod Kolejarzem. Miał niewątpliwie swoje kaprysy, przez wiele dni potrafił się nie pokazywać; ale często w tajemniczą pogodę, jak kapucyn z barometru wysadzał nos na zewnątrz, dostrzegałem jego bladawe oblicze i niebieskie policzki. Nawet gdy się nie pokazywał, istniał jako ciężar na sercu [...]. Obecnie nie było już nic. Nie więcej niż wspomnienie świeżego połysku na tych śladach suchego atramentu. To moja wina: powiedziałem jedynie słowa, jakich nie należało powiedzieć – powiedziałem, że przeszłość nie istnieje. I natychmiast, bezszelestnie, pan de Rollebon powrócił do swojej nicości”⁵¹.

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

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

To pierwsze ciało pisarza – o nim mówi Nancy w eseju *Corpus*. Ciało zanurzone w „byciu-tu”, ale także w „byciu-tym-czymś”. Zdarzenia, dla których jest ono miejscem i których staje się udziałem, rozpisać można w kalendarzu. Na przykład w *Kalendarzu życia i twórczości Brunona Schulza*. Dzięki niemu widzimy je w ruchu – w narodzinach, w umieraniu, w seksie i śmiechu. Ale też wtedy, gdy jako sześciolatek „Bruno Schulz uczy się w męskiej szkole ludowej”⁵³ w Drohobyczu, 3 września 1924 roku zaś „Rankiem [...] po raz pierwszy przychodzi do swojego dawnego gimnazjum – aktualnie Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły – w charakterze nauczyciela”⁵⁴. A także wtedy, gdy w styczniu 1915 roku w Wiedniu „melduje się w Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny”⁵⁵, a w roku 1936 w Gdyni – w zgola innych okolicznościach – „wsiada na Dworcu Morskim na pokład statku «Kościeszko»”⁵⁶,

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

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

53 K. Warska, [1898–1902], w: *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/1898-1902> (dostęp: 17.06.2022).

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

55 J. Sass, 27 stycznia 1915, środa, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/27-stycznia-1915>.

56 M. Ogonowska, 23 sierpnia 1936, niedziela, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/23-sierpnia-1936>.

a dwa lata później w Paryżu – w Café de Versailles – „spotyka się z Siegfriedem Kracauerem”⁵⁷.

Widzimy je również w jego niekonsekwencjach. Dlaczego w latach 1937–1938 Schulz praktycznie nie korzystał z urlopów zdrowotnych⁵⁸, skoro w jego listach do Romany Halpern z tego okresu roi się od opisów dolegliwości i chorób? Czy obawiał się, że na skutek nadliczbowych nieobecności zostanie zwolniony z pracy („Staram się nie dać moim władzom pretekstu do oddalenia mnie”⁵⁹)? A może – zupełnie inaczej – ta osobliwa litania ciała była częścią gry uwodzenia? Trudno nie dostrzec, że w listach między Schulzem i Halpern granica poufałości zostaje niejednokrotnie przekroczona. Pierwsze ciało pisarza ma swoje zdarzenia, o których niekoniecznie chce otwarcie mówić.

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

Pierwsze i drugie ciało pisarza nie istnieją rozdzielnie. Nie są swoimi przeciwieństwami. Nie są też w pełni tożsame. Jedno nie próbuje kanibalistycznie pożreć drugiego. Trzeba je raczej widzieć jako dwa ciała zawsze skierowane ku sobie, dotykające się, ocierające się o siebie, różnicujące: „nie doznają one wszak przeistoczenia, lecz dotykają się i w ten sposób – odnawiając w nieskończoność własne przestrzennienie – pozostają w oddaleniu, kierując się jedno ku drugiemu, jedno w drugie”⁶¹.

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

57 S. Rosiek, *13 sierpnia 1938, sobota*, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/13-sierpnia-1938>.

58 Oprócz stycznia 1937 roku, kiedy Schulz choruje przez dwa tygodnie – i rzeczywiście otrzymuje zwolnienie lekarskie z pracy. Zbiega się to w czasie z próbą samobójczą Józefiny Szelińskiej.

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

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

61 J.-L. Nancy, op. cit., s. 20.