

Schulzowskie relacje transtekstualne i kontekstowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku

Abstract

Schulzean Transtextual and Contextual Relations in Polish Literature of the 20th and 21st Century

The main goal of the paper is to analyze Schulzean transtextual and contextual relations in Polish literature of the 20th and 21st century. Using the theories of Gérard Genette, the author focuses mostly on hypertextual references (such as parody, pastiche, and pamphlet), intertextual references (such as allusion, verbal incrustation, and quotation), paratexts (such as dedication, motto, title, and subtitle), architextual references (such as generic affinity) to the literary and artistic works of Bruno Schulz in fiction, poetry, drama, and picture books. The results of the analysis show that a biographical context of Schulz's oeuvre was the most frequently invoked by Polish writers. Schulz's fiction has also been a valuable reservoir of stylistic and compositional patterns for Polish artists.

Keywords: Bruno Schulz, transtextual relations, contextual relations, Polish Literature of the 20th and 21st Century

Słowa kluczowe: Bruno Schulz, relacje transtekstualne, relacje kontekstowe, literatura polska XX i XXI wieku

W artykule niezbyt okazałych rozmiarów nie sposób nawet wymienić wszystkich międzytekstowych odwołań do prozy Schulza w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Aby ukazać skalę zainteresowania spuścizną tego autora (przejawia się ono nie tylko w tekstach zróżnicowanych pod względem gatunkowym, lecz także sytuowanych w obrębie wszystkich trzech rodzajów literackich), wystarczy wspomnieć tekstach prozą, wśród których znajdują się *Bezrobotny ojciec z pomocy zimowej* – pastisz podpisany nazwiskiem drohobyżanina, będący fragmentem większej całości autorstwa Tadeusza Hollendra *Pisarze*

polscy o pomocy zimowej (1937)¹ oraz parodia zatytułowana *A la maniere de... Bruno Schulz*, która wyszła spod pióra Wilhelma Korabiowskiego (1938)². W grupie omawianych tekstów prozatorskich są też dwie spośród trzech części cyklu powieściowego *Zatrute studnie* Kazimierza Truchanowskiego zatytułowane *Ulica Wszystkich Świętych* (1936) oraz *Apteka „Pod Słońcem”* (1938)¹, sylwiczny tekst *Księga z tomu Cyrograf*² (1974) Ludwika Flaszena, wybrane prozy z tomu *Czekanie na sen psa*³ (1970) Jerzego Ficowskiego czy opowiadania *Panichida* i *Ojciec*⁴ ze zbioru *Czyste szaleństwo* (1984) Włodzimierza Paźniewskiego. Uwzględnić trzeba również *Duklę*⁵ (1997) Andrzeja Stasiuka, *Sny i kamienie*⁶ (1995) oraz *W czerwieni*⁷ (1998) Magdaleny Tulli. W spisie utworów prozatorskich, w których wskazać można nawiązania do prozy Schulza, powinien znaleźć się również pamfletowy, sylwiczny tekst Janusza Rudnickiego *Schulz '92* pochodzący ze zbioru *Męka kartoflana*⁸ (2000) oraz opowiadanie *Cierpienia głupiego Augusta*⁹ z tomu prozatorskiego *Śmierć czeskiego psa* (2009) tego autora. Do listy dołączyć warto także prozę poetycką *Konduktor*¹⁰ Bogdana Nowickiego opublikowaną w „Twórczości” w 2011 roku, opowiadania Mirosława Nahacza *Ojciec*¹¹ i *Noc*¹² drukowane po raz pierwszy już po śmierci autora w 2012 i 2013 roku na łamach „Tekstualiów” oraz książkę *Narzeczona Schulza* (2015) Agaty Tuszyńskiej.

¹ T. Hollender, *Pisarze polscy o pomocy zimowej*, „Sygnały” 1937, nr 25, s. 15. Dziękuję Piotrowi Sitkiewiczowi za udostępnienie tego tekstu.

² W. Korabiowski, *Á la maniere de... Bruno Schulz*, „Marchoń” 1938, nr 1, s. 3. Dziękuję Piotrowi Sitkiewiczowi za udostępnienie tego tekstu.

³ J. Ficowski, *Czekanie na sen psa*, Kraków 1970; zob. też idem, *Czekanie na sen psa*, Warszawa 1987.

⁴ W. Paźniewski, *Czyste szaleństwo*, Kraków 1984.

⁵ A. Stasiuk, *Dukla*, Wołowiec 1997.

⁶ M. Tulli, *Sny i kamienie*, Warszawa 1995.

⁷ Eadem, *W czerwieni*, Warszawa 1998.

⁸ J. Rudnicki, *Męka kartoflana*, Wrocław 2000.

⁹ Idem, *Cierpienia głupiego Augusta*, [w:] idem, *Śmierć czeskiego psa*, Warszawa 2009. Pierwodruk opowiadania miał miejsce w „Twórczości” 2009, nr 3.

¹⁰ B. Nowicki, *Konduktor*, „Twórczość” 2011, nr 8.

¹¹ M. Nahacz, *Ojciec* [z komentarzem edytorskim A. Horubały], „Tekstualia” 2012, nr 4 (31).

¹² Idem, *Noc* [z komentarzem edytorskim A. Horubały], „Tekstualia” 2013, nr 1 (32).

Z kolei poetyckie odwołania intertekstualne do literackiej spuścizny Schulza uchwytne są między innymi w wierszach *Manekiny* Haliny Poświatowskiej ze zbioru *Hymn bałwochwalczy* (1958)¹³, *Bruno Schulz*¹⁴ z książki poetyckiej *Eklogi i psalmodie* (1966) Arnolda Śluckiego, *Mój nieocalony*¹⁵ z tomu *Ptaka poza ptakiem* (1968) i *Drohobycz 1920*¹⁶ ze zbioru *Śmierć jednorożca* (1981) Jerzego Ficowskiego, *Nieznany list do Brunona Schulza*¹⁷ Józefa Ratajczaka drukowany w wyborze wierszy *Przeprowadzka na Atlantyde* (1981), *W świetle lamp filujących* z tomiku *Płaskorzeźba*¹⁸ Tadeusza Różewicza, *Cynamon i goździki* Tomasa Różyckiego ze zbioru *Kolonie* (2007)¹⁹, *niedomówka. nutka biograficzna*²⁰ z książki poetyckiej *Zagniazdowniki/Gniazdowniki* (2007) Joanny Mueller oraz *Sam umrę* Dariusza Suski przedrukowany w zbiorze *Czysta ziemia 1998–2008*²¹.

Zainteresowanie polskich twórców współczesnych spuścizną autora *Sklepów cynamonowych* oraz nim samym przejawiało się także w dramatach między innymi Krzysztofa Wójcickiego *Księga Bałwochwalcza*²² oraz Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk *Mesjasz: Bruno Schulz*²³. Oba drukowane były w „Dialogu” – pierwszy w 1989 roku, drugi w 2011.

¹³ H. Poświatowska, *Manekiny*, [w:] eadem, *Hymn bałwochwalczy*, Kraków 1958.

¹⁴ A. Ślucki, *Bruno Schulz*, [w:] idem, *Eklogi i psalmodie*, Warszawa 1966. Pierwodruk: „Poezja”, 1965, nr 1.

¹⁵ J. Ficowski, *Mój nieocalony*, [w:] *Wszystko to, czego nie wiem*, wybór i postłowie P. Sommer, Sejny 1999, s. 55.

¹⁶ J. Ficowski, *Drohobycz 1920*, [w:] *Wszystko to, czego nie wiem*, op. cit., 111.

¹⁷ J. Ratajczak, *Nieznany list do Brunona Schulza*, [w:] idem, *Przeprowadzka na Atlantyde. Wiersze wybrane*, słowo wstępne K. Nowicki, Poznań 1981.

¹⁸ T. Różewicz, *W świetle lamp filujących*, [w:] idem, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991.

¹⁹ Idem, *Cynamon i goździki*, [w:] idem, *Kolonie*, Kraków 2007 s.10.

²⁰ J. Mueller/Liczner, *niedomówka. nutka biograficzna*, [w:] eadem, *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, Kraków 2007, s. 27.

²¹ D. Suska, *Sam umrę*, [w:] *Czysta ziemia 1998–2008*, Wrocław 2008, s. 23. Wiersz *Sam umrę* miał pierwodruk w tomie D. Suska, *DB6160221*, Bielsko-Biała 1997. Na okładce tej książki widnieje błędna data. Ukazała się ona bowiem nie w 1997 lecz na początku 1998 roku. Zob. Na ten temat: D. Suska, *Nota od autora*, [w:] *Czysta ziemia 1998–2008*, op. cit., s. 145.

²² K. Wójcicki, *Księga Bałwochwalcza*, „Dialog” 1989, nr 7.

²³ M. Sikorska-Miszczuk, *Bruno Schulz: Mesjasz*, „Dialog” 2011, nr 7–8.

W moim artykule chciałabym przyrzeć się odwołaniom transtekstualnym (ujętym zgodnie z klasyfikacją Genette'a²⁴) do prozy Schulza pojawiającym się w polskiej literaturze dwudziestowiecznej i najnowszej²⁵. Podejmę próbę ich sklasyfikowania oraz postaram się określić funkcję wspomnianych nawiązań. Ponadto wskażę konteksty, do których wpisane w te utwory wskaźniki intertekstualności najczęściej odsyłają czytelnika.

Co ciekawe, zarówno poeci, prozaicy, jak i dramatopisarze polscy najchętniej odwoływali się w tekstach literackich do wiedzy ogólnej o życiu drohobyczanina. Nawiązań do jego spuścizny prozatorskiej, których autorów można by uznać za artystycznych partnerów Schulza, tworzących dzieła na jego miarę, było naprawdę mało. Po lekturze kilkudziesięciu tekstów inspirowanych prozą Schulza można zasadnie stwierdzić, że w literackiej recepcji spuścizny autora *Sklepow cynamonych* kontekst biograficzny zdecydowanie dominował nad nawiązaniem, które odsyłałyby wyłącznie do jego prozy. Jeszcze mniej było tekstów, w których wspomniane odwołania przejawiały się jednocześnie na płaszczyznach stylistycznej, gatunkowej – czy szerzej – konstrukcyjnej – oraz wiązały z korespondencją problematyk.

1. Nawiązania hipertekstualne: parodie, pastisze, pamflety

Najwcześniejsze parodie Schulzowskich opowiadań pojawiły się już w latach 30. XX wieku. Pierwsza pod tytułem *Bezrobotny ojciec z pomocy zimowej* ukazał się na łamach 25 numeru „Sygnałów” z 1937

²⁴ Zob. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicza, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.

²⁵ O nawiązaniach do Schulzowskiej spuścizny w literaturze polskiej ostatniego dziesięciolecia XX wieku pisał: A. Bałajewski, *Schulz i proza lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003 (właśc. 2004).

roku. Sygnowany imieniem i nazwiskiem drohobyczanina stanowił część większej całości zatytułowanej *Pisarze polscy o pomocy zimowej* Tadeusza Hollendra. Tekst nawiązuje tematycznie do autentycznej akcji wspierania bezrobotnych zimą 1937 roku (między innymi poprzez sprzedaż znaczków pocztowych, z której zysk miał być przeznaczony na ten cel oraz zbiórkę datków²⁶) oraz stylistycznie do dzieł Schulza z tomów *Sklepy cynamonowe i sanatorium pod klepsydrą* poprzez wykorzystanie charakterystycznych dla pisarza słów (typu dorożka, znaczek pocztowy, krab) metafor (na przykład pączkowania i wegetacji), konstrukcji przestrzeni miejskiej, motywów (choćby motywu przemiany), wreszcie postaci takich jak Ojciec czy Franciszek Józef. Cechy swoiste poetyki Schulza poddane zostały w tekście hiperbolizacji, a zaczerpnięte z jego dzieł elementy leksykalne i kompozycyjne układają się – o czym jest mowa we fragmencie o charakterze metatekstowym tej parodii – w alegorię, której przesłaniem okazuje się niesienie zimą pomocy potrzebującym.

Druga parodia pióra Wilhelma Korabiowskiego zatytułowana *A la maniere de... Bruno Schulza* opublikowana została na łamach pierwszego numeru „Marchołta” z 1938 roku. W tekście mamy do czynienia z niewybrednym udosłownieniem (i uproszczeniem) Schulzowskiej idei przemiany materii, za zarazem realizacją tego związku frazeologicznego, na skutek której w punkcie wyjścia tekstu pojawia się postać ojca siedzącego na uryśle, a wraz z rozwojem fabuły obserwujemy powódź odchodów zalewającą najpierw pomieszczenie, w którym przebywa bohater, a następnie całe miasto. Schulzowska z ducha leksyka łączy się w tekście Korabiowskiego ze słowami będącymi synonimami fekaliów typu: „karnawał oszalałych z wolności

²⁶ Zob. na ten temat: „Droga do Zdrowia” 1937, nr 1, s. 5, 7, 8.

ekskrementów”, „zwycięska maskarada materii”, w której „płynęły coraz to nowe zapasy substancji, coraz nowe rezerwy wydzielin, w których błysło gdzieniegdzie perskie oko niestrawionej fasoli”²⁷. Po lekturze tej parodii, czytelnik nie ma wprawdzie wątpliwości, że została ona wymierzona zarówno w Schulzowski styl, jak i koncepcje drohobyczanina dotyczące wędrówki form i metamorfozy substancji, trudno jednak wskazać inne funkcje tej stylizacji niż ta, mająca na celu ośmieszenie idei twórcy *Sklepów cynamonowych*.

W literaturze polskiej wspomnianego okresu pojawiły się też nawiązania hipertekstualne do prozy Schulza w postaci tekstów o charakterze pamfletowym i pastiszowym. Status tych ostatnich bywał albo epigoński albo przybierały one kształt aktywnej i twórczej kontynuacji stylistycznej dzieł drohobyczanina. Z sytuacją rozpoznania epigoństwa stylistycznego mieliśmy do czynienia już w dwudziestoleciu międzywojennym w wypadku dwóch spośród trzech części cyklu powieściowego *Zatrute studnie* Kazimierza Truchanowskiego zatytułowanych *Ulica Wszystkich Świętych* (1936) oraz *Apteka „Pod Słońcem”* (1938). Wspomnianemu autorowi zarzucano nawet plagiat. Sprawa niesamodzielnosci artystycznej Truchanowskiego była szeroko dyskutowana. Do jego obrońców należeli między innymi Józef Czechowicz, który w artykule z 1938 roku *Truchanowski i towarzysze* stanął w obronie pisarza²⁸, oraz Jan Pieszczachowicz opowiadający się w tekście *Modelowanie piekła*²⁹ po stronie niezależności twórczej autora *Zatrutych studni*. Do grona recenzentów podających w wątpliwość samodzielność artystyczną Truchanowskiego zaliczyć trzeba Tadeusza Brezę. W szkicu *Pisarz, którego dręczy sobowtór* powątpiewał on w

²⁷ W. Korabowski, *A la maniere de... Bruno Schulz*, op. cit., s. 3.

²⁸ J. Czechowicz, *Truchanowski i towarzysze*, „Pion” 1938, nr 35.

²⁹ J. Pieszczachowicz, *Modelowanie piekła*, „Życie Literackie” 1968, nr 2.

autorski charakter konstrukcji postaci w prozie naśladowcy Schulza³⁰. Rozstrzygające znaczenie w tej dyskusji miała, jak się zdaje, praca Jerzego Ficowskiego *Własnowidz i cudotwórca*, w której autor, zestawiając poszczególne fragmenty z prozy Schulza i Truchanowskiego, przekonująco wykazał niewolniczą wręcz zależność stylistyczną tekstów tego ostatniego od pierwowzoru³¹.

O twórczej stylizacji pastiszowej możemy natomiast mówić w odniesieniu do prozy poetyckiej *Konduktor* pióra Bogdana Nowickiego. Pastisz jawi się tu jako hipoteza stylistyczna, to znaczy literacka wypowiedź sformułowana w ukrytym trybie warunkowym³² w myśl zasady: jak Schulz opowiedziałby o swoim świecie wewnętrznym, doświadczeniach biograficznych, a przede wszystkim o własnej twórczości literackiej, gdyby mógł i chciał to zrobić. Wspomniany tekst w misterny sposób wystylizowany został na wewnętrznie zdialogizowany monolog drohobyckiego twórcy usytuowanego w roli dobrze znanej z opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą* – konduktora. Narracja prozy Nowickiego przesycona została słownictwem zaczerpniętym niemal ze wszystkich opowiadań Schulza. Obok tego pojawiają się liczne cytaty i cytaty struktur stylistycznych³³ z jego spuścizny literackiej (wspomnę tylko o *Traktacie o manekinach. Dokończeniu, Sklepach cynamonowych i Nocy wielkiego sezonu*), parafrazy całych zdań z dzieł drohobyczanina oraz antroponimiczne aluzje do niej. Dzięki temu ostatniemu zabiegowi na kartach prozy poetyckiej Nowickiego bohater-narrator Bruno Schulz określa swój stosunek do wykreowanych przez siebie postaci, mówiąc: „żyłem nimi nie tyle jako autor, ile jako współuczestnik ich

³⁰ T. Breza, *Pisarz, którego dręczy sobowtór*, „Kurier Poranny” 1936, nr 357.

³¹ J. Ficowski, *Własnowidz i cudotwórca*, [w:] idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 389–410, zwłaszcza s. 395–397 oraz 398–401.

³² Na temat pastiszu jako hipotezy stylistycznej pisał S. Balbus w książce *Między stylami*, Kraków 1996.

³³ Pojęciem cytatu struktury stylistycznej posługuję się w znaczeniu, jakie nadała mu D. Danek, *O cytatach struktury (quasi-cytatach)*, [w:] eadem, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

przypadłości”³⁴. W gronie tych bohaterów znajdują się między innymi ciotka Perazja z *Wichury*, wuj Hieronim i Dodo z opowiadania *Dodo*, doktor Godard z *Sanatorium pod Klepsydrą*, wariatka Tłuja z inicjalnego tekstu *Sklepów cynamonowych* zatytułowanego *Sierpień*, a przede wszystkim Ojciec, który w *Konduktorze* wykreowany został jako znękany chorobą „mystyk”, „pantokrator”, „kontemplator przemiany”, „eksperymentator”³⁵. Obok antroponomów przysługujących postaciom fikcyjnym, w tekście pojawiają się także imiona przyjaciółek Schulza, między innymi Debory Vogel i Anny Płockier.

O oryginalności tego pastiszopisarstwa wystylizowanego na pogłębione autobiograficzne, autotematyczne i metafizyczne refleksje drohobyczanina, współdecyduje wykreowana w utworze wizja czasu. Postaci rzeczywiste i fikcyjne nieświadome tego, jaka jest pora dnia i roku, egzystują w stanie zawieszenia między tekstowym czasem rzeczywistym, a czasem literatury, czasem życia i śmierci, o której nadejściu wiedzą, co więcej informują się nawzajem, na jakim przystanku należy wysiąść, aby jej uniknąć. Wśród wielu perspektyw temporalnych pojawia się także czas Zagłady sygnalizowany za pośrednictwem przejmującego opisu zastrzelonych, poddanych częściowemu rozkładowi, anonimowych postaci, które wyskakują z okna płonącego przedziału lub wypatrują dworca pomimo wiedzy, że ich los już się dokonał³⁶.

Stylizacja językowa wespół z zabiegiem nałożenia na siebie kilku porządków czasowych nasycają całość utworu Nowickiego Schulzowską z ducha aurą melancholii. Pisarz w swoim tekście nie tyle zatem

³⁴ B. Nowicki, *Konduktor*, op. cit., s. 44.

³⁵ Ibidem, s. 45.

³⁶ „Ciężkie żelazne łóżko wisi na platformie kolejowego wagonu; ukradkiem wyskakują z niego zmieszane z próchnem, zastrzelone postacie: weschte w mrok, pełne zepsutych przyśnień, ciągle rosnące, zaślinione twarze chlpią, chociaż jest już po wszystkim. Za spuszczoneymi żaluzjami nadal wypatrują dworca”. Ibidem, s. 50.

przekształcił semantycznie mit biograficzny Schulza i zmodyfikował stylistycznie jego twórczość literacką, ile w sposób empatyczny podjął trud ich objaśnienia.

Takiej artystycznej empatii, która właściwa była, o czym warto przypomnieć, także twórcy *Sklepów cynamonowych*, próżno szukać w sylwicznej, pamfletowej prozie Janusza Rudnickiego zatytułowanej *Schulz '92*. Jej autor przypuścił atak między innymi na poetyckość Schulzowskiej prozy, obecny w niej motyw dzieciństwa, a także na samego drohobyczanina, który jawi się narratorowi jako „maminsynek”, „impotent” i – nierzadko także – „grafoman”. Obszerne partie tekstu Rudnickiego utrzymane są w tonie na przemian ironiczno-protekcjonalnym i wulgarnym, aluzjom stylistycznym do spuścizny Schulza, parodystycznym przekształceniom i interpretacjom cytatów z jego prozy towarzyszą określenia deprecjonujące autora. Powierzchnowa lektura dzieł i biografii Schulza idzie tu w parze z bezpardonowym formułowaniem literackich ocen oraz dążeniem do zdyskredytowania stylu artystycznego drohobyczanina. W niektórych partiach tekstu *Schulz '92* Rudnicki napastliwością prześciga nawet stwierdzenia Ignacego Fika sformułowane w *Literaturze choromaniaków*³⁷ oraz tezy Stefana Napierskiego i Kazimierza Wyki wyłożone w *Dwugłosie o Schulzu*³⁸. Wnikliwością analizy nie dorównuje jednak żadnemu z nich.

2. Nawiązania intertekstualne: aluzje, inkrustacje leksykalne, cytaty

³⁷ I. Fik, *Literatura choromaniaków*, [w:] tenże, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961.

³⁸ K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1. Przedruk: K. Wyka, *Stara szuflada*, Kraków 1967.

Do grupy utworów zawierających nawiązania intertekstualne do prozy Schulza w postaci aluzji leksykalnych zaliczyć trzeba między innymi wiersze Jerzego Ficowskiego *Mój nieocalony* z tomu *Ptak poza ptakiem* (1968), oraz wybrane opowiadania i miniatury tego autora z tomu *Czekanie na sen psa* z 1970 roku³⁹, wiersz *Cynamon i goździki* z tomu *Kolonie* z 2007 roku, tekst poetycki *Sam umrę* Dariusza Suski przedrukowany w zbiorze *Czysta ziemia 1998–2008* oraz utwory Mirosława Nahacza *Ojciec* i *Noc*, natomiast odwołania o charakterze inkrustacyjnym do opowiadania Schulza *Emeryt* odnaleźć można w opowiadaniu Janusza Rudnickiego *Cierpienia głupiego Augusta* z tomu *Śmierć czeskiego psa*.

Aluzje leksykalne do spuścizny drohobyczanina pojawiają się niemal w każdym wersie wiersza Ficowskiego *Mój nieocalony*. Mają one charakter zarówno toponimiczny (czego przykładem jest pojawienie się nazwy Hajdarabad, która występuje w Schulzowskim opowiadaniu *Wiosna*), jak i wiążą się z metaforycznym użyciem poszczególnych słów takich jak pająki (przywoływane przez Schulza choćby w *Martwym sezonie*, *Traktacie o manekinach. Dokończeniu* czy *Nocy lipcowej*). Ponadto aluzje leksykalne do problematyki charakterystycznej dla Schulzowskiej spuścizny można dostrzec także w konstrukcji bohatera lirycznego, którym jest Bruno Schulz. Jawi się on w wierszu jako wieloletni mieszkaniec słabo oświetlonej antresoli, zajmuje się „nakręcaniem zegarka” (to czytelna aluzja do ważnej dla Schulza problematyki czasu), „nie zabija pająków” (to nawiązanie zarówno do

³⁹ O opowiadaniach Jerzego Ficowskiego z tomu *Czekanie na sen psa* pisali: I. Furnal, „...zawsze byłem tylko wyznawcą rzeczy utraconych”, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 12, s. 132–133; A. Kamieńska, *Etiudy na temat czasu przeszłego*, „Twórczość” 1970, nr 10, s. 11–13; J. Kurowicki, *Dzień powszedni wyobraźni*, „Odra” 1970, nr 7–8, s. 103–104; R. Kwiatkowski, *Rzeczy utracone*, „Polityka” 1970, nr 41, s. 6; B. Wojdowski, *Sen i poetyka snu*, „Nowe Książki” 1970, nr 19, s. 1179–1180; A. Łaszowski, *Ekstrakt dziwności istnienia*, „Słowo Powszechne” 1971, nr 200, s. 4; M. Sprusiński, *Jak się uwznioślać? (Ficowskiego raj utracony)*, „Życie Literackie” 1971, nr 9, s. 10. Zob. też: J. Ficowski, *Bibliografia za lata 1947–2009*, oprac. J. Kandziora, Sejny 2010.

motywów tanatycznych obecnych w prozie Schulza, jak i do obecnego w niej zainteresowania wszystkimi przejawami życia materii). Bohater liryczny „tłumaczy sęki”, „odmyka kolejne słoje”, „wchodzi w drewno” (to, z kolei, odwołanie do znanego motywu z opowiadania *Emeryt*). Ponadto wyobrażenie postaci Brunona Schulza zostało skonstruowane na wzór i podobieństwo ojca ze *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą*, a jednocześnie mocno odrealnione i zapośredniczone przez konwencję oniryczną. Decyduje o tym pojawienie się w utworze zastępującego postać motywu cienia, „który tynkiem zarasta” (czytelna aluzja do opowiadania *Samotność*)⁴⁰. Przejawia się to również za pośrednictwem repliki dialogowej śniącego podmiotu lirycznego, której adresatem staje się bohater wiersza, czyli Bruno Schulz. Szczególną perspektywę, z jakiej za pośrednictwem aluzji leksykalnych ukazywany jest w wierszu drohobyczanin, sygnalizuje obecność w tytule utworu zaimka dzierżawczego „mój”. Wskazuje on na głęboko osobisty punkt widzenia podmiotu lirycznego, który stara się dokonać rzeczy niewykonalnej, a mianowicie uchronić od zguby nieocalonego. Jawi się to jako możliwe jedynie we śnie (sygnalizuje się to w wersach „Panie Brunonie już można. Niech pan schodzi”) oraz w literaturze, na co wskazuje dedykacja wiersza. Najbardziej ironiczno-tragiczną wymowę zyskuje jednak obca autorowi *Sklepow cynamonowych* w sensie stylistycznym fraza „światłość wiekuista na 25 watt”, gdy skonfrontuje się ją z tytułem wiersza *Mój nieocalony*. Stanowi ona zarówno poetycką formę komentarza do losu, jaki przypadł Schulzowi w udziale, jak i wyraz powątpiewania w moc demiurga, które pojawia się wszak także na kartach wszystkich części *Traktatu o manekinach albo Wtórej Księdze Rodzaju*, *Traktacie o manekinach. Ciągu dalszym*, *Traktacie o manekinach. Dokończeniu* oraz w opowiadaniu *Księga*.

⁴⁰ J. Ficowski, *Mój nieocalony*, op. cit., s. 55.

Z analogiczną sytuacją, w której aluzje leksykalne do prozy drohobyczanina stają się punktem wyjścia do sformułowania poetyckiego komentarza do jego biografii, mamy do czynienia w wierszu *Cynamon i goździki* Tomasza Różyckiego. Pierwsze dwie strofy tekstu obfitują w słowne nawiązania do spuścizny Schulza. Znajdziemy tu czasowniki określające proces wegetacji takie jak „kwitnąć”, „zakwitać”, rzeczowniki typu „manekiny”, „tapety”, „ściany”, „fotel”, „plusz”, „ptaki”, „wiosna”, „cynamon” oraz przymiotniki „egzotyczne”. Ten tekst to poetycka opowieść snuta przez podmiot liryczny tożsamy z Brunonem Schulzem, który po śmierci sygnalizowanej frazą „A teraz leżę z dziurą w głowie”, mówi o lęku i przeczuciu takiego, a nie innego końca⁴¹.

Aluzje słowne do prozy Schulza takie jak „cynamon”, „ojciec”, „forma” czy „sanatorium pod tłustą klepsydrą” występują w odmiennej funkcji w wierszu Dariusza Suski *Sam umrę*. Czytelne Schulzowskie nawiązania leksykalne oraz biograficzne („umrzeć od kuli”), posłużyły podmiotowi lirycznemu wiersza do wyartykułowania mrocznej wizji własnego końca.

Najbardziej przypadkowe wydają się jednak odwołania słowne do spuścizny Schulza obecne w opowiadaniu Janusza Rudnickiego *Cierpienia głupiego Augusta* parodiującym literackie wzorce zarówno nieszczęśliwej, jak i późnej miłości, których pierwowzory ukształtowane zostały w tekstach *Cierpienia Młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego oraz *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna. Pojawiające się obok naturalistycznie dosłownych opisów kopulacji aluzje leksykalne do Schulzowskiej prozy (między innymi do opowiadań *Ptaki*, *Księża* oraz *Emeryt*) mają tu jedynie charakter słownych inkrustacji i nie zmienia tego nawet fakt, że bohaterem utworu autora *Męki kartoflanej* – podobnie jak

⁴¹ T. Różycki, *Cynamon i goździki*, op. cit., s. 10.

prozy Schulza – jest emeryt. Tekst Rudnickiego to dobry przykład na to, że prowokacyjne – w intencji autora zapewne parodystyczne – odwołania do dzieł mistrzów nie przesądzają automatycznie o oryginalności literackiej.

Do interesujących i niewątpliwie udanych eksperymentów z opowiadaniem i szkicami krytycznymi drohobyczanina, należy bez wątpienia książka Jakuba Woynarowskiego *Martwy sezon. Na motywach twórczości Brunona Schulza*⁴² (2014) przypominająca pod względem literackim swoisty centon prozatorski, składający się z cytatów z dzieł autora *Wiosny* oraz zmodyfikowanych nieznacznie fragmentów jego utworów. Wśród tekstów, z których pochodzą wspomniane wyimki, odnajdziemy *Drugą jesień*, *Genialną epokę*, *Manekiny*, *Martwy sezon*, *Noc wielkiego sezonu*, *Republikę marzeń*, *Sanatorium pod klepsydrą*, *Sierpień*, *Traktat o manekinach*, *Ulicę krokodyli*, *Wędrówki sceptyka*, wreszcie *Wiosnę*. Trzeba jednak podkreślić, że przytoczenia i przekształcone zwięzłe passusy z tekstów Schulza pełnią w książce Woynarowskiego funkcję epizodów i stają się punktem wyjścia do stworzenia graficznej, uwspółcześnionej – na co wskazuje charakter zamieszczonych w tomie grafik – adaptacji Schuzlowskiej prozy, określanej przez autora mianem komiksu albo nazwą *picture book* łączącej „realizm z abstrakcją”, „barokowe ornamenty z minimalizmem”⁴³. Tekst Schulza, oraz inspirowana nim oryginalna, odległa w sensie stylistycznym od dzieł plastycznych drohobyczanina – warstwa wizualna książki dopełniają się wzajemnie i tworzą spójną w sensie artystycznym całość. Czarno-biało-pomarańczowe, sugestywne prace Woynarowskiego oddają znakomicie przywoływane w cytatach Schuzlowskie motywy między innymi: karakonów, zstępowania w

⁴² J. Woynarowski, *Martwy sezon. Na motywach twórczości Brunona Schulza*, Kraków 2014.

⁴³

esencjalność, nieustannie przepoczwarzającej się, podlegającej metamorfozie materii, tysiącnych powtórzeń, które dokonują się w skali mikro- i makrokosmicznej, kwitnienia i uwiądu, teatru, nocy, wichury i innych zjawisk atmosferycznych. Zarówno w doborze cytatów, jak i w estetyce przedstawień graficznych Woynarowski stara się porzucić ludzką miarę rzeczy, zdać sprawę z formułowanej przez Schulza za pośrednictwem środków literackich „filozofię materii”.

3. Nawiązania paratekstowe: dedykacje, motta, podtytuły, tytuły

Niesłabnąca fascynacja życiem drohobyckiego twórcy znalazła swój wyraz w praktyce wspominania o nim za pośrednictwem formuł parateksowych: dedykacji, mott i podtytułów. Funkcje dedykacji wiązały się jednoznacznie z dążeniem do upamiętnienia autora *Sklepów cynamonowych*, co potwierdza paratekstowa formuła „Pamięci Brunona Schulza” pojawiająca się w dwóch utworach poetyckich Jerzego Ficowskiego *Mój nieocalony* z tomu *Ptak poza ptakiem* (1968) oraz *Drohobycz 1920* ze zbioru *Śmierć jednorożca* (1981). Z kolei motto autobiograficznego wiersza (z książki poetyckiej *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*) Joanny Mueller, który zatytułowany jest *niedomówka. nutka biograficzna* i nawiązuje do nurtu wizualnego znanego z tradycji poezji konkretnej, brzmi i wygląda następująco:

„Bruno Schulz w chwilach lęku
kreślił palcem
w powietrzu
kształt
domu”⁴⁴.

⁴⁴ J. Mueller/Liczner, *niedomówka. nutka biograficzna*, op. cit., s. 27.

W motcie wiersza Mueller mamy zatem do czynienia zarówno z nawiązaniem leksykalnym do motywu domu w prozie drohobydzianina, jak i bezpośrednim odwołaniem do wiedzy o biografii Schulza zrekonstruowanej i utrwalonej w monografii Jerzego Ficowskiego *Regiony wielkiej herezji i okolice*:

„Całe życie Brunona Schulza – pisał badacz – przebiegało pod znakiem odczuwanego przezeń zagrożenia, cała jego twórczość była ucieczką przed tym zagrożeniem (...). Był po swojemu zabobonny i usiłował w życiu zażegnawać paraliżujące go poczucie zagrożenia. Główną metodą zażegnawania była mu twórczość. Na co dzień miał jeszcze inną, w której irracjonalną skuteczność wierzył. Był to znak domku: prostokąt ze stożkiem dachu i wyrostkiem komina – jak na prymitywnym dziecięcym skrawku papieru. Tym infantylnie zabobonnym gestem magicznym odtwarzał w sobie zaciszną, zakłóconą przez napierające nań podmuchy obcości”⁴⁵.

Co ciekawe, w wierszu Mueller pisarz urasta wprawdzie do rangi patrona magicznych (przypisywanych dzieciom i artystom) praktyk obłaskawiania lęku przed światem i życiem, jednak w tekst poetki wpisana została także intencja polemiczna. Wyobrażony wizualnie dom funkcjonuje w nim nie tylko jako schronienie dla osamotnionego artysty. Jawi się także jako synonim więzi pomiędzy kobietą i mężczyzną, o czym świadczy pojawienie się w utworze przywołanego *expressis verbis* ty lirycznego. Tekst Mueller zaczynający się od związanego z Brunonem Schulzem motta, stanowiącego próbę graficznego odwzorowania dymu z komina, jest jednocześnie wierszem w formie domu oderwanego od fundamentów. Utwór kończy się trzema wersami oddzielonymi światłem od pozostałej części tekstu. Sygnalizują one nie tylko wspomniane oderwanie, lecz także nietożsamość pisania i tworzenia realnej, intymnej więzi z drugim człowiekiem:

⁴⁵ J. Ficowski, *Epilog życiorysu*, [w:] idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, op. cit., s. 93.

„nie da się pisać wiersza w kształcie domu
nie da się pisać domu w kształcie wiersza
(teraz pokaż różnice między obrazkami)”⁴⁶.

Epigraficznemu nawiązaniu w wierszu do znanego z prozy drohobyczanina motywu oraz do wiedzy biograficznej o praktykach Schulza oswajającego grozę świata, towarzyszy zatem uchwytna intencja polemiczna w kwestii myślenia o domu i sztuce. Została ona podkreślona w ostatnim wersie, w którym pojawia się odwołanie – w formie kryptocytatu – do polecenia znanego z gier dziecięcych polegających na wyszukiwaniu odmiennych elementów ukrytych w pozornie identycznych pracach plastycznych („teraz pokaż różnice między obrazkami”). Konfrontacja formuły motto – będącego znakiem osadzenia wiersza w określonej przestrzeni literackiej, hermeneutycznej i światopoglądowej⁴⁷ – z mającym postać wtrącenia metateksualnym zakończeniem wiersza pozwala mówić o zaprojektowanej w utworze grze z odbiorcą i ujawnieniu intencji podmiotu czynności twórczych, który *expressis verbis* zachęca czytelnika do porównania koncepcji twórczości i domu w prozie Brunona Schulza i Joanny Mueller.

Trzeba zauważyć, że nawet jeśli w najnowszej literaturze polskiej mieliśmy do czynienia z paratekstowymi nawiązaniem w podtytułach utworów do spuścizny autora *Sanatorium pod klepsydrą*, czego przykładami mogą być wiersze Tomasza Różyckiego *Pieśń jedenasta (Szczęśliwa epoka)* z tomu *Świat i Antyświat* oraz dramat Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk *Bruno Schulz: Mesjasz* opublikowany na łamach w „Dialogu” w 2011 roku, ich lektura zaprojektowana została w taki sposób,

⁴⁶ J. Mueller/Licznier, *niedomówka. nutka biograficzna*, op. cit., s. 27. Ponadto w wierszu Mueller dostrzec można formę wizualnego i poetyckiego komentarza do tekstu poetyckiego Leopolda Staffa *Podwaliny* (z tomu *Wiklina*), który brzmi: „Budowałem na piasku/ I zważyło się./ Budowałem na skale/ I zważyło się./ Teraz budując zaczęć/ Od dymu z komina”. L. Staff, *Podwaliny*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, Warszawa 1967, t. 2, s. 855.

⁴⁷ Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, op. cit. Zob. też: H. Markiewicz, *Notatki do historii motto w literaturze polskiej*, [w:] idem, *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004 oraz A. Kowalczykowska, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1–2.

że oba utwory sytuowane być muszą w kontekście biograficznym, ponieważ odsyłają czytelnika do zaginionego fragmentu spuścizny pisarza. Podtytuł wiersza Różyckiego jest wprawdzie parafrazą tytułu opowiadania Brunona Schulza *Genialna epoka* – jednego z dwóch (obok *Księgi*) opowiadań, które miały wejść w skład powieści *Mesjasz*, jednak wspomniany utwór skonstruowany został jako poetyckie pośmiertne wyznanie podmiotu lirycznego, który został wystylizowany na Brunona Schulza, jedynie na poły świadomego własnych dokonań literackich:

„Ciepłe miejsce na chodniku. Właśnie je wybrałem

na sam środek Europy. Mesjasz weźmie ciało

(...)

Drohobycz, w domu słońce plami ręce dzieciom

i podpala obrusy. Musiałem powiedzieć

coś, czego nie pamiętam, a co uwolniło

wszelkie życie od formy (...)

(...)

huczy przez wszystkie noce to, co ze mnie wyszło

razem z jednym oddechem, tak szybko jak iskra”⁴⁸.

Z kolei akcja dramatu Małgorzaty Sikorskiej-Miszczak – zgodnie z paratekstową zapowiedzią w jego podtytule – osnuta została wokół poszukiwania zaginionej powieści *Mesjasz* i ostatniego okresu życia drohobyckiego autora. Wiedza biograficzna o Schulzu – zaczerpnięta głównie z *Regionów wielkiej herezji i okolic*, korespondencji pisarza oraz poświęconych mu tomów literaturoznawczych – rozpisana została w tym teście na postaci dramatyczne, wśród których obok autora *Sanatorium*

⁴⁸ T. Różycki, *Pieśń jedenasta (Szczęśliwa epoka)*, op. cit., s. 22.

pod *Klepsydrą* znajdują się między innymi: Jerzy Ficowski, Feliks Landau, oprawca Schulza Karl Günther, przedstawiciele ministerstwa, badaczka Schulzowskiej spuścizny skonstruowana – podobnie jak pozostali bohaterowie – na zasadzie stereotypizacji poznawczej, co sygnalizują już same antroponimy, czego dobrym przykładem jest fraza „Kobieta Mózg”. Ten podzielony na epizody tekst, w którym nakłada się na siebie kilka porządków temporalnych (czasy współczesne i czas Schulza ujęty w ramy historii rzeczywistej oraz alternatywnej – parodystyczno-metafizycznej), oparty został na grze z konwencjami, między innymi biograficzną, realistyczną, grozy, detektywistyczną, fantastyczną, autotematyczną i metateatralną. Zastosowanie dwóch ostatnich wiąże się z wprowadzeniem do dramatu postaci Autorki oraz Reżysera. Ta swoista nadreprezentacja parodystycznie na ogół potraktowanych konwencji literackich kontrastuje w tekście z niemal zupełnym brakiem nawiązań do twórczości samego Schulza. Przywoływana jest ona – jak już wspomniałam – w paratekstowej formie podtytułu *Mesjasz*, funkcjonującej jako synonim Księgi, poszukiwania sensu życia i sztuki oraz „wiary w boskość człowieka”⁴⁹. Formuła ta powtórzona została w tekście dramatu kilkadziesiąt razy. Schulzowska spuścizna staje się także punktem odniesienia w partiach dramatu związanych z reinterpretacją Schulzowskiego motywu księgi pisanej życiem (pojawiającego się w opowiadaniach *Księga* oraz *Genialna epoka*).

Bohater, który nie może napisać *Mesjasza*, a głównego winowajcy swojej śmierci upatruje w Stwórcy, kolokwialnie stwierdza:

„I wtedy okazuje się, że właśnie dziś, właśnie teraz, kiedy uciekam, musi stanąć na mojej drodze Günther!

⁴⁹ J. Jaworska, *Mesjasz się wydarzył. Rozmowa z Małgorzatą Sikorską-Miszczuk*, „Dialog” 2011, nr 7–8, s. 50.

On też jest literą, literą Günther.

Okazuje się, że Bóg woli w nieskończoność poprawiać swoją książkę. Boi się przedstawić ją do oceny, powiedzieć: »to jest świetna książka ten cały świat«, rozumiecie to? On wciąż nie dorósł do tego, żeby powiedzieć »to jest dobra książka«. To gówniany pisarz! I dlatego wysłał tych siepaczy, morderców, bo on tak woli. Po prostu tak woli, prawda, Günther?

Nie strzelaj!”⁵⁰.

Motyw księgi został tu wprawdzie podjęty w wersji apokryficznej, czyli, rzecz by można, zgodnie z autorską intencją, jednak jego rozwinięcie, włożone w usta samego Schulza, nie przekracza rozmiarów jednego akapitu. W świetle powyższej analizy trzeba stwierdzić, że paratekstowa formuła nawiązania do zaginionej powieści drohobyczanina staje się, po pierwsze, pretekstem do przywołania związanego z nim wątku biograficznego, po drugie zaś, daje asumpt do ukazania współczesnych mechanizmów decydujących o instrumentalnym traktowaniu jego literackich dokonań.

W kontekście nawiązań paratekstualnych do spuścizny literackiej Brunona Schulza warto jeszcze przypomnieć o wierszu Ryszarda Krynickiego „*Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi*”⁵¹. W jego tytule pojawia się cytat Schulzowskiej prozy *Samotność*. Zarówno wspomniane przytoczenie, jak i cały utwór Krynickiego wymagają lektury w kontekście zarówno literackim, jak i biograficznym dotyczącym nie jednego, ale obu pisarzy⁵². W opowiadaniu Schulza, podobnie w jak tytułowym cytacie obecnym w tekście poetyckim jego młodszego kolegi po piórze można widzieć nie tylko ponadindywidualnie rozumiane formuły losu. Łączy je

⁵⁰ M. Sikorska-Miszczuk, *Bruno Schulz: Mesjasz*, op. cit., s. 46.

⁵¹ R. Krynicki, „*Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi*”, [w:] idem, *Przekreślony początek. Dwadzieścia dwa wiersze z lat 1965–2010*, Wrocław 2013, s. 32.

⁵² Warto pamiętać, że twórca *Magnetycznego punktu* urodził się w czasie Zagłady, to jest 1943 roku niemieckim obozie pracy. Schulz został zamordowany siedem miesięcy wcześniej w Drohobyczu.

poszukiwanie ratunku w sytuacji bez wyjścia. To poszukiwanie nazywane jest przez narratora *Samotności* metaforycznie „wyobrażaniem sobie drzwi”, a przez Schulza profesora – bezradnego bohatera lirycznego wiersza Krynickiego – określane mianem wystrugiwania na czas ulewy „łódki z kory”⁵³. W toku lektury odsyłającej do dwóch kontekstów biograficznych czytelnik tekstu poetyckiego musi skonfrontować się z gorzkimi pytaniami: czy literacki „powrót do dzieciństwa” był ocaleniem w czasie Zagłady?; czy będzie nim po doświadczeniu tej katastrofy?

4. Nawiązania architekstualne: pokrewieństwa gatunkowe

Stosunkowo najrzadziej pojawiającą się w literaturze polskiej formą odwołań do spuścizny Schulza są genologiczne nawiązania architekstualne. Ten stan rzeczy ma, jak się zdaje, dwie podstawowe przyczyny. Pierwsza wiąże się z tym, że proza Schulza nie daje się łatwo zaklasyfikować. Drohobycki autor, jeśli już sięgał po określone wzorce gatunkowe, to wybierał spośród nich takie, które albo cechowały się stosunkowo niskim stopniem normatywności, jak zaliczana czasem do gatunków mieszanych proza poetycka, albo wykorzystywał schematy literatury popularnej – na przykład matrycę sensacyjną i romansową w *Wiośnie* – po to, by je natychmiast przełamać lub – co najistotniejsze – czerpał z tradycji gatunków wypowiedzi filozoficznej, pisząc kolejne części *Traktatu o manekinach*. Te inspiracje nie miały, rzecz jasna, wyłącznie naśladowczego charakteru. Traktat funkcjonuje w prozie Schulza jako wzorzec konstrukcyjny poddany przekształceniom, czyli dziedzinowo przekwalifikowany, jest gatunkiem *par excellence* literackim,

⁵³ Szerzej o wierszu Krynickiego pisała na przykład A. Jarzyna, *Lekcja Ryszarda Krynickiego*, [w:] *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, pod red. W. Meniok, Drohobycz 2016, s. 425–444.

który zachował jednak zdolność transmisji treści filozoficznych. Ponadto jego realizacja w prozie Schulza ma charakter apokryficzny i parodystyczny w stosunku do biblijnej Księgi Rodzaju.

Drugi powód małej liczby nawiązań genologicznych do spuścizny Schulza wiąże się z tym, że skoro mamy do czynienia z nadorganizowaną w sensie artystycznym prozą filozoficzną, to – aby sprostać dokonaniom tego autora – nie wystarczy sięgnąć po analogiczne wzorce gatunkowe, lecz także trzeba wpisać w przekształconą literacko formę traktatu sensy o charakterze światopoglądowym, które nie są treściami z drugiej ręki. Chodzi zatem o sformułowanie takiej koncepcji, która pozwoli czytelnikowi dotknąć – jak mawiał Witkacy – tajemnicy istnienia⁵⁴.

W literaturze polskiej ostatnich lat pojawiły się dwa teksty, które realizują poetykę traktatu pisanego prozą poetycką – *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli oraz *Dukla* Andrzeja Stasiuka. We wspomnianych utworach najsilniej dochodzą do głosu właśnie paralele genologiczne – tekst Schulza to traktat o materii, czyli zagadnieniu istotnym dla rozważań filozoficznych od czasów antyku, utwór Tulli to traktat, którego bohaterem jest miasto, i który jawi się jako antyutopijny komentarz do ludzkich snach o doskonałości i potędze. Tekst Stasiuka to z kolei rozprawa o świetle i rozkładzie materii. W każdym z wymienionych dzieł przejawia się autorska ambicja związana z dążeniem do zakomunikowania treści filozoficznych za pośrednictwem środków literackich. W obu – podobnie jak w pierwowzorze – proponuje się alternatywne w stosunku do znanych z tradycji kultury modele kosmogonii. Wspomniani autorzy – niczym Schulz – chętnie przywołują

⁵⁴ Pierwszym bodaj autorem, który zwrócił uwagę na filozoficzność prozy Schulza był S.I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 34–35. O filozoficzności prozy Schulza pisałam w książce: *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010.

sytuacje archetypiczne, akcentują ich powtarzalność. Oba utwory – analogicznie jak tekst Schulzowski – przepojone zostały aurą melancholii, nieobce im są strategie autotematyczne.

O ile w wypadku *Snów i kamieni* można mówić o *stricte* genologicznych inspiracjach schulzowskich, o tyle proza Stasiuka zawdzięcza spuściźnie drohobyrczanina nie tylko wzorzec gatunkowy, lecz także okazuje się jej zaskakująco bliska pod względem stylistycznym⁵⁵. Jako istotne jawią się tu, po pierwsze, podobieństwa stylistyczno-paratekstualne widoczne w konstrukcji tytułów poszczególnych partii utworów. Zarówno w paratekstowych formułach *Sklepów cynamonowych* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza, jak i w *Dukli* Stasiuka znajdziemy słowa odsyłające do pór roku (*Wiosna, Druga jesień – Święto wiosny, Połowa lata*), wyrazy określające zjawiska atmosferyczne (*Wichura – Deszcz*), nazwy miesięcy (*Sierpień, Noc lipcowa – Koniec wrzeźnia*) i pór dnia (*Noc wielkiego sezonu, Noc lipcowa – Noc*) oraz nazwy taksonomiczne zwierząt (*Ptaki, Karakony – Ptaki, Raki*). Ponadto w prozie Schulza i Stasiuka mamy do czynienia ze stylistyczną aktualizacją romantycznej z ducha idei *correspondances*. Łączy je narracyjna dążność do nadawania zjawiskom abstrakcyjnym, elementom przyrody i przedmiotom cech istot żywych za pośrednictwem chwytów animizacji i personifikacji. W tekstach powraca metaforyka wegetacji i rozpadu, pustki, teatru. Proza obu autorów obfituje w katachrezy, rozbudowane porównania, powtórzenia leksykalne oraz

⁵⁵ Zob. na ten temat: E. Sanocka-Pagel, *Estetyczne myślenie w twórczości Andrzeja Stasiuka – w kontekście mityzacji Europy Wschodniej*, dysertacja doktorska napisana w 2009 roku na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Poczdamie http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2012/6086/pdf/sanocka_diss.pdf data dostępu: 2 marca 2013. O nawiązaniach w prozie Andrzeja Stasiuka do twórczości literackiej Schulza pisał też: A. Niewiadomski, *Niewypełniony mīt. O tropach Schulzowskich w prozie Stasiuka*, [w:] *W ułamkach zwierciadła*, op. cit. Właściwościami stylistyczne prozy Schulza analizowali między innymi: W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 1982 oraz K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

paralelne konstrukcje składniowe, wyliczenia, peryfrazy, nagromadzenia toponimów. Zarówno dla prozy poetyckiej Schulza, jak i dla utworu Stasiuka wspólne są: galicyjska przestrzeń oraz aktualizacja toposu zdegradowanej księgi.

5. Podsumowanie

Jak wynika z powyższych przykładów, niesłabnące zainteresowanie pisarzy polskich spuścizną drohobyckiego autora znalazło swój wyraz w relacjach międzytekstowych i przejawiało się w pastiszowych i pamfletowo-parodystycznych nawiązaniach hipertekstualnych, odwołaniach paratekstualnych w formie dedykacji, mott, podtytułów, odniesieniach intertekstualnych w postaci aluzji, inkrustacji leksykalnych, wreszcie cytatów. Stosunkowo najrzadsze były architekstualne nawiązania gatunkowe.

Najczęściej aktualizowanym układem odniesienia, do którego odsyłały wskaźniki intertekstualności wpisane w analizowane teksty, okazał się Schulzowski kontekst biograficzny. W ten sposób poeci, prozaicy i dramatopisarze dołączali do grona twórców współtworzących legendę drohobyckiego autora⁵⁶. Ich teksty miały najczęściej charakter upamiętniający, odwołania do spuścizny autora *Sklepów cynamonowych* często cechowały się wysokim stopniem konwencjonalizacji. Do wyjątków w tej dziedzinie trzeba zaliczyć książkę Agaty Tuszyńskiej *Narieczona Schulza* (2014) prezentującą postać Brunona Schulza z innej perspektywy, a mianowicie ukazującą go oczyma jego dawnej

⁵⁶ Osobną grupę tekstów stanowiły ekfrazy. Zaliczyć do nich można wiersz – kreujący równocześnie legendę biograficzną twórcy *Sklepów cynamonowych* – zatytułowany *Drohobycz 1920* Jerzego Ficowskiego. Bruno Schulz, bohater tego tekstu jawi się tu zarówno jako kabalista, jak i postać karmiąca kreta, którego uznaje się za symbolicznego przewodnika po mrocznych labiryntach podświadomości. Postać została ukazana w wierszu w bardzo szczególnej sytuacji lirycznej – Schulz stoi za węglem i spogląda na smukłe kobiece nogi. W tej ekfrazie przywoływane są najbardziej charakterystyczne atrybuty dominującej kobiecości znane z Schulzowskich rycin z *Xięgi Bałwochwalczej* wykonanych techniką *cliché-verre* (czarne pończochy, wysokie obcasy).

narzeczonej, Józefiny Szelińskiej. Autor *Sanatorium pod klepsydrą* przedstawiony został tu więc z punktu widzenia zakochanej w nim, a zarazem zawiedzionej kobiety, nauczycielki z doktoratem, mówiącej biegle po niemiecku i francusku, mającej na koncie podpisany nazwiskiem Schulza przekład *Procesu* Franza Kafki, korespondentki drohobyczanina, wreszcie – już po śmierci pisarza – czytelniczki jego listów do innych kobiet, podejmującej na skutek tej lektury trud przepracowania własnej przeszłości. Co istotne, Agata Tuszyńska w znacznie mniejszym stopniu niż większość wspomnianych autorów pozwoliła sobie na repetycję legendy biograficznej Schulza, ponieważ pisząc swoją powieść korzystała obficie z nowych źródeł, to jest z udostępnionych przez Elżbietę Ficowską nieznanymi wcześniej listów adresowanych przez Szelińską do Jerzego Ficowskiego.

Proza Schulza okazała się też dla polskich twórców cennym rezerwuarem wzorców stylistycznych i kompozycyjnych (szczególnie silnie inspirowała postać ojca, powracały motywy księgi i manekinów). Międzytekstowe nawiązania do *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* stawały się również medium umożliwiającym młodszym od Schulza autorom zrozumienie własnej biografii. Znamienne wydaje się to, że jeden z bardziej twórczych i oryginalnych dialogów z twórczością literacką Schulza nawiązał artysta aktywny w dziedzinie sztuk wizualnych, który właściwie nie przekształcał utworów Schulza, a jedynie cytował ich fragmenty, a następnie odważnie adaptował w inną przestrzeń semiotyczną.

Odwołania do twórczości literackiej drohobyckiego autora z wpisana w nie intencją polemiczną należały do rzadkości, czasem przybierały charakter pamfletowy, jak miało to miejsce w wypadku sylwicznej prozy Janusza Rudnickiego *Schulz '92*. Okazuje się jednak –

a w wypadku autora *Sanatorium pod Klepsydrą* nie po raz pierwszy – że pamfletopisarstwo to „kij, który ma dwa końce”. Analiza nawiązań do spuścizny drohobyczanina nasuwa jeszcze jeden wniosek – większość twórców literatury polskiej, wyjąwszy takie indywidualności jak Magdalena Tulli, Andrzej Stasiuk czy Agata Tuszyńska nadal przeżywa żałobę po Schulzu i na różne sposoby najczęściej upamiętnia artystycznie moment jego śmierci. Być może – zważywszy na nieudane lub skutkujące redukcją Schulzowskich idei parodie – należy widzieć w tym znak tego, że polska recepcja literacka nie wkroczyła jeszcze w fazę dojrzałej dyskusji ze spuścizną autora *Traktatu o manekinach*.