

# Katarzyna Kaszorek: „Polish Kafka” w Ameryce, czyli co o Schulzu pisali pierwsi amerykańscy badacze jego twórczości

„Jestem silnie przeświadczona o tym, że Pańskie rzeczy stać się mogą rewelacją na miarę światową, a skoro Pan nie pisze po żydowsku i nie należy do środowiska, z którego Pan wyrósł, to niechże Pan przynajmniej należy do... świata”.

Rachela Auerbach

W amerykańskiej recepcji twórczości Brunona Schulza można wyróżnić dwa etapy. Pierwszy z nich jest swoistą rozgrzewką, etapem zerowym, w którym przedmiotem artykułów krytycznoliterackich i recenzji są polskie wydania *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Drugi etap to recepcja właściwa, skupiona wokół angielskojęzycznych przekładów opowiadań Schulza, które funkcjonują już w wydawniczym i czytelnicznym obiegu. Cechą charakterystyczną tych dwóch etapów jest to, że niezwykle trudno zastosować do nich sztywne ramy czasowe, ponieważ etap zerowy obejmuje teksty pisane po angielsku na temat „polskiego” Schulza, a więc zarówno wszystkie te sprzed amerykańskiego wydania *Sklepów cynamonowych*, czyli roku 1963, jak i sprzed *Sanatorium pod Klepsydrą*, czyli roku 1978. Co więcej, etap zerowy i etap recepcji właściwej mogą wystąpić jednocześnie. Dzieje się tak, gdy w tej samej pracy autor analizuje i interpretuje tekst angielski *Sklepów cynamonowych* i tekst polski *Sanatorium pod Klepsydrą*.

dwa  
etapy

Na potrzeby niniejszego artykułu przyjmuję, że początkiem etapu zerowego w amerykańskiej recepcji twórczości Schulza jest rok 1939. To właśnie wtedy wieść o wydaniu *Sklepów cynamonowych* w Polsce dociera za Atlantyk. Na łamach „Books Abroad”<sup>1</sup>, amerykańskiego czasopisma poświęconego książkom wydanym w języku innym niż angielski, ukazuje się

<sup>1</sup> Kwartalnik „Books Abroad” został założony w 1927 roku na University of Oklahoma przez Roya Temple’a House’a. Od pierwszych numerów publikował eseje i recenzje poświęcone przeważnie literaturze z Europy i Ameryki Południowej. Wydawany jest do dzisiaj pod zmienioną nazwą „World Literature Today”.

krótka recenzja pierwszego zbioru opowiadań Schulza, autorstwa Janiny Muszkowskiej. W dwóch zwięzłych akapitach Muszkowska wyraża się o książce entuzjastycznie, choć nie szczędzi też kilku słów krytyki. Stwierdza między innymi, że *Sklepy cynamonowe* to „bezsprzecznie fascynująca książka”, „kwintesencja tego, co fantastyczne i niezwykle”, ale jednocześnie gani autora za „nadmiar metafor i porównań, nadużywanie kolorów i dźwięków, jednym słowem: za literacką obfitość, która w końcu staje się trochę irytująca”<sup>2</sup>. Recenzja Muszkowskiej jest prawdopodobnie pierwszym angielskim tekstem poświęconym „polskiemu” Schulzowi.

dwa zwięzłe akapity

W anglojęzycznym świecie naukowym pierwszym przejawem recepcji twórczości Schulza jest artykuł doktora Henry’ego Josepha Wegrockiego (Henryka Węgrockiego) zatytułowany *Masochistic motives in the literary and graphic art of Bruno Schulz* (Motywy masochistyczne w prozie i rysunkach Brunona Schulza), który opublikowano w 1946 roku w 33. numerze „*Psychoanalytic Review*”<sup>3</sup>. Autor, uznany psycholog i psychiatra, analizuje w nim z punktu widzenia psychoanalizy tendencje masochistyczne uwidaczniające się w opowiadaniach z polskiego wydania *Sklepów cynamonowych* i w rysunkach Schulza. Korzysta przy tym z dodatkowych materiałów w języku polskim – dwóch artykułów, które ukazały się w „Tygodniku Ilustrowanym”: *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza* autorstwa Schulza oraz *Wywiad z Brunonem Schulzem* autorstwa Witkacego. Jego praca jest więc oczywistym przykładem recepcji z etapu zerowego.

Na tle innych prac recepcyjnych artykuł Wegrockiego jest w pewnym sensie wyjątkowy. Z jego treści wynika, że Schulz nie tylko wiedział o tym, że doktor analizuje jego twórczość, lecz także najpewniej przeczytał ukończony artykuł, gdyż kilka kwestii w nim poruszanych postanowił skomentować w wysłanym do autora liście (listach?). Można powiedzieć, że pisząc swój artykuł, Wegrocki był na uprzywilejowanej pozycji – miał bowiem okazję skonsultowania jego treści z obiektem swojej analizy, ustalenia, „co autor miał na myśli”, potwierdzenia swoich założeń u źródła. Nie można też wykluczyć hipotezy, że poznał Schulza osobiście podczas pobytu w Polsce<sup>4</sup>. Gdy jednak spojrzy się na tę sytuację z perspektywy relacji psychoanalityk–pacjent, to nie wydaje się ona już niczym niezwykłym...

dobry psychiatra

2 J. Muszkowska, [recenzja: Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*], „*Books Abroad*” 1939, Vol. 13, No. 4, s. 511. Wszystkie cytaty z publikacji obcojęzycznych w tłumaczeniu własnym.

3 Polskie tłumaczenie artykułu: H. J. Wegrocki, *Motywy masochistyczne w prozie i rysunkach Brunona Schulza*, tłum. K. Kaszorek, „*Schulz/Forum*” 7, 2016.

4 Udało się ustalić, że za życia Schulza Henry Wegrocki na pewno był w Polsce trzy razy, co potwierdzają listy pasażerów statków SS Piłsudski i SS Kościuszko, które kursowały między Nowym Jorkiem a Gdynią (zob. listy pasażerów na stronie [www.libertyellisfoundation.org](http://www.libertyellisfoundation.org)) oraz jednodniówka pasażerów wycieczki polskiej na Zjazd Polaków z Zagranicy na pokładzie SS Pułaski (zob. *Lista pasażerów*, „*Na Morzu*”, 15 lipca 1934, s. 19). Za te informacje dziękuję Małgorzacie Ogonowskiej.

1963

Początek amerykańskiej recepcji właściwej wyznacza rok 1963, gdy na rynku angielskim i amerykańskim równocześnie ukazuje się anglojęzyczna edycja *Sklepów cynamonowych* w tłumaczeniu Celiny Wieniewskiej<sup>5</sup>. Za publikację w Anglii odpowiedzialne było wydawnictwo MacGibbon & Kee i jego wersja tytułu tego zbioru opowiadań to po prostu *The Cinnamon Shops and Other Stories* (*Sklepy cynamonowe i inne opowiadania*). Z kolei amerykańskie wydawnictwo Walker & Company postanowiło nie brać przykładu ze swoich angielskich pobratymców i zmieniło tytuł, dlatego też w amerykańskiej świadomości Schulz pojawił się jako autor (uwaga!) *The Street of Crocodiles* (*Ulica Krokodyli*).

W tym miejscu należy zrobić małą dygresję i wspomnieć o wyglądzie tego wydania: twarda okładka w okładzinie introligatorskiej z szarego płótna, na grzbiecie tytuł, nazwisko autora i logo wydawnictwa. Wszystko to okryte w zasadzie niespecjalnie ciekawą pod względem artystycznym lakierowaną obwolutą, której głównym elementem jest rysunek Schulza *Infantka i jej karty z Xięgi bałwochwalczej*. Co zaskakujące, na tylnej stronie obwoluty znajduje się informacja o przekładzie powieści Marii Kuncewiczowej *Gaj oliwny* (*The Olive Groove*). Oprócz krótkiego biogramu autorki umieszczono tam także streszczenie jej książki i recenzje kilku wcześniejszych publikacji. Obwoluta to zatem z jednej strony Schulz, a z drugiej – Kuncewiczowa. Ten dysonans poznawczy próbują złagodzić skrzydełka, które w całości zostały poświęcone autorowi *Sklepów cynamonowych*. Poza tym, że „Schulza zazwyczaj porównuje się do Kafki, choć w niektórych fragmentach jego proza przypomina obrazy Chagalla”, można się z nich dowiedzieć, że po II wojnie światowej jako pisarz żydowskiego pochodzenia został on potępiony przez komunistów, ale w wyniku odwilży październikowej z 1956 roku częściowo przywrócono należny mu szacunek, i że cieszy się w Polsce niesłabnącą popularnością, ponieważ na płaszczyźnie filozoficznej jest między nim a komunistami przepaść nie do pokonania. Taki chwyt marketingowy mogli

wygląd tego  
wydania

- 5 Jak podaje w swoich wspomnieniach Hanna Kister, za to tłumaczenie Celina Wieniewska otrzymała w 1966 roku Nagrodę im. Mariana Kistera w wysokości dwustu pięćdziesięciu dolarów, którą w tamtych czasach fundowało wydawnictwo Roy Publishers. Co ciekawe, była ona nie tylko pierwszą laureatką w kategorii przekładów z języka polskiego na angielski, ale także pierwszą osobą, której ta nagroda została przyznana (zob. H. Kister, „Pegazy na Kredytowej”. *Wspomnienia*, Warszawa 1980, s. 136–137). Przy okazji warto wspomnieć, że pod koniec lat osiemdziesiątych Jerzy Kosiński ufundował Nagrodę im. Brunona Schulza o wartości dziesięciu tysięcy dolarów dla pisarza zagranicznego, którego twórczość była niedoceniona w Stanach Zjednoczonych (zob. D. S., *Pride of Poland*, „New York Magazine”, 3.10.1988, s. 25). Laureatami nagrody byli Czesław Miłosz (1988) oraz Danilo Kiš (1989) (zob. <https://pen.org/penbruno-schulz-prize-winners/>).

wymyśleć tylko Amerykanie (Żydzi, komuniści, zimna wojna – i autoportret Schulza).

W roku 1978, po dokładnie piętnastu latach, etap recepcji właściwej zostaje poszerzony o anglojęzyczne tłumaczenie *Sanatorium pod Klepsydrą* (*Sanatorium under the Sign of the Hourglass*), którego przekładu podjęła się Wieniewska. Od tego momentu, jak chciała Rachel Auerbach, Schulz ze wszystkimi swoimi opowiadaniem w końcu należy do świata, a jego twórczość staje się przedmiotem zainteresowania nie tylko amerykańskich recenzentów, ale także badaczy.

■

W 1968 roku na łamach kwartalnika naukowego „The Polish Review”, wydawanego przez Polish Institute of Arts and Sciences of America (PIASA) od 1956 roku, ukazuje się drugi artykuł naukowy poświęcony Brunonowi Schulzowi i pierwszemu zbiorowi jego opowiadań, zatytułowany *Bruno Schulz's „The Street of Crocodiles”. A Study in Creativity and Neurosis* (*Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza. Przykład kreatywności i neurozy), którego autorką jest Olga Lukashovich<sup>6</sup>. Tym samym w anglosaskim światku akademickim rozpoczyna się etap interpretacji prozy Schulza.

1968

Artykuł Lukashovich proponuje odczytanie jego twórczości w duchu psychoanalizy, tym razem jednak w wydaniu Ottona Ranka, ucznia Sigmunda Freuda<sup>7</sup>. Autorka wychodzi od pojęcia neurozy jako niewydolności kreatywnej oraz cierpiącej na nią istoty ludzkiej rozumianej w kategorii *artiste manqué* – artyści, któremu nie udało się przemienić konfliktów wewnętrznych w sztukę. Według Ranka artystę od zwykłych śmiertelników wyróżnia impuls twórczy<sup>8</sup>, będący zarówno aktem woli, jak i aktem pewności siebie – artysta musi przecież wierzyć, że jego dzieło jest nie tylko godne podziwu, lecz i oryginalne<sup>9</sup>. Wola stworzenia czegoś jedyne w swoim rodzaju wzbudza w artyście poczucie winy, bę-

artiste  
manqué

6 O. Lukashovich, *Bruno Schulz's „The Street of Crocodiles”. A Study in Creativity and Neurosis*, „The Polish Review” 1968, Vol. XIII, No. 2, s. 63–79. Niestety nie udało mi się odnaleźć żadnych informacji na temat autorki.

7 W. Wadlington, *Otto Rank's Art*, „The Humanistic Psychologist” 2001, No. 29 (1–3), s. 280. Na temat psychoanalitycznego rozpoznania Schulza zob. P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017.

8 Takie tłumaczenie określenia *creative impulse*, o którym mówi Rank, zaproponował w swoim tekście Zygmunt Bauman: *O sztuce, śmierci i demokracji i o tym, jak się one do siebie mają*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1998, nr 3 (51), s. 205.

9 O. Lukashovich, op. cit., s. 63–66. O. Rank, *Art and Artist. Creative Urge and Personality Development*, with a preface by L. Lewisohn and a new foreword by A. Nin, translated from the German by Ch. F. Atkinson, New York 1932, s. 3–65.

dące tożsame z lękiem przed rzeczywistością, a więc życiem i śmiercią. Tylko dzięki sile woli artysta staje się niewrażliwy na działanie lęku przed życiem, a lęk przed śmiercią jest w stanie zamienić w impuls twórczy, dążąc do samo-nieśmiertelności. W ten sposób rozumiany strach jest więc kreatywną siłą sprawczą artysty, która generuje nowy lęk przed śmiercią.

*Artiste manqué* nie potrafi pozbyć się lęku ani go ujarzmić. W wyniku tłumienia w sobie impulsu twórczego i woli tworzenia nie może zatem wykonywać jakiegokolwiek aktywności artystycznej, co jest przyczyną neurozy powodującej lęk przed porażką, a więc życiem i śmiercią. Nie tworząc, neurotyczny *artiste manqué* odrzuca życie, rzeczywistość, co wzbudza w nim lęk przed śmiercią. Swoją porażkę stara się usprawiedliwić tym, że postawił sobie nieosiągalne cele. O ile jednak artysta jest w stanie zaakceptować swoją osobowość i swoje lęki, a nawet zamienić je w coś pozytywnego, o tyle *artiste manqué* tego nie potrafi.

Dzięki aparatowi metodologicznemu opartemu na założeniach Ranka autorka zauważa w twórczości Schulza relację pomiędzy kreatywnością, czyli nieśmiertelnością, wychodzeniem poza życie i śmierć, a seksualnością, czyli zarówno życiem, jak i śmiercią. Ta relacja tłumaczy, dlaczego autor wykorzystywał w swoich pracach motywy powiązane z seksualnością i płodnością, manifestujące lęk przed życiem i śmiercią. Na tej podstawie można także wyjaśnić fakt, że w *Skleпах cynamonowych* Schulz przedstawia swojego ojca jako artystę, który nieudolnie próbuje przekuć twórczy impuls w coś wyjątkowego, wspaniałego i który nie potrafi wyjść z neurozy, ponieważ za każdym razem przeszkadza mu w tym ludzkie ciało Adeli. To właśnie na postaci ojca jako *artiste manqué* skupia się w pierwszej części swojego artykułu Olga Lukashovich. Druga część poświęcona jest Schulzowi jako artyście, dla którego ważnym elementem spełnienia twórczego okazuje się powrót do dzieciństwa.

W pierwszej części, zatytułowanej *Jacob Schulz, the Failed Artist* (Jakub Schulz, artysta, któremu się nie powiodło), autorka analizuje neurotyczne zachowanie ojca, opierając się przede wszystkim na historiach z trzech opowiadań: *Nawiedzenia*, *Ptaków* i *Manekinów*, które reprezentują trzy rodzaje buntu – bunt metafizyczny (*metaphysical rebellion*), bunt poetycki (*poetical rebellion*) i bunt intelektualny (*intellectual rebellion*)<sup>10</sup>. Każdy bunt można traktować jako swego rodzaju walkę z rzeczywistością i samym sobą, którą podejmuje ojciec.

Według Lukashovich Schulz opisuje pierwszy bunt ojca w *Nawiedzeniu*, gdy porównuje go do starotestamentowego proroka, głośno manifestu-

jącego niezadowolenie ze swego życia, który pragnie, aby Bóg wynagrodził mu całe wyrządzone zło. Bunt ten prowadzi do tego, że ojciec sam „pragnie dominować, przewycięzać [lęki?], zaznaczać swój autorytet, pragnie zostać Bogiem Stwórcą własnego życia i przeznaczenia”<sup>11</sup>, co Schulz wyraźniej opisuje w kolejnym opowiadaniu, *Ptaki*, w którym rozgrywa się bunt poetycki ojca.

W *Ptakach* ojciec realizuje także swoje pragnienie powoływania do życia nowych istot. Jest to kolejna nieudana próba ucieczki przed rzeczywistością, którą symbolizują tytułowe ptaki i którą zdaje się potwierdzać osobliwa – jak na drohobyckie klimaty – sytuacja hodowania rzadkich, egzotycznych okazów w domowym zaciszu. Według autorki ptaki były jedynie wymysłem, wytworem wyobraźni ojca, nierealistycznym planem poradzenia sobie z życiem, czego potwierdzeniem jest to, że Schulz porównał Jakuba nie do jednego z hodowanych ptaków, ale do kondora, a więc symbolu śmierci i rozkładu<sup>12</sup>. W tej ojcowej walce z życiem ważną rolę odgrywa także Adela, która „symbolizuje zarówno przeżającą rzeczywistość, gdy kontynuuje energiczne sprzątanie, jak i, z racji swojego młodego wieku i obfitych kształtów, seksualność; to w jej obecności duch ojca wydaje się sparaliżowany”<sup>13</sup>.

Ostatni rodzaj buntu, bunt intelektualny, zachodzi w ojcu w opowiadaniu *Manekiny* oraz następującym po nim *Traktacie o manekinach*. Ojciec prezentuje wypracowaną przez siebie ideologię, której głównym założeniem jest umniejszenie znaczenia sztuki i jej wartości. Jak twierdzi Lukaszewicz, jest to jego sposób na „usprawiedliwienie swojej niezdolności do tego, by wysiłkiem woli stać się artystą”<sup>14</sup>. Ojciec uważa, że kreatywność jest aktem agresji i okrucieństwa, gdyż nieuchronnie wiąże się z nieśmiertelnością ludzkiego doświadczenia, a w zasadzie z jego śmiercią przechowywaną w nienaruszonym stanie przez wieczność. Jest to kolejna wymówka, do której się ucieka, by usprawiedliwić swoją neurotyczną naturę. Bunt intelektualny, podobnie jak wcześniejszy bunt poetycki, zostaje stłumiony przez Adelę i jej łaskoczący palec.

Trzy opisane bunty są według autorki dowodem na to, że ojciec poniósł klęskę jako artysta. Potwierdzeniem tego jest również opowiadanie *Karakony*, które przedstawia „kapitulację ojcowskiej osobowości wraz z przeobrażeniem się w karakona – istotę banalną, dostosowującą się do otoczenia”<sup>15</sup>.

ptaki  
jako wymysł

kolejna  
wymówka

11 Ibidem, s. 67.

12 Ibidem, s. 68–69.

13 Ibidem, s. 69.

14 Ibidem, s. 70.

15 Ibidem, s. 72.

W drugiej części artykułu Lukashevich skupia się na postaci samego Schulza, który jest dla niej przeciwieństwem ojca, *artiste manqué*, co autorka wyraźnie zaznacza w tytule: *Bruno Schulz, the Creative Artist* (Bruno Schulz, artysta kreatywny). Według niej pisarz-artysta jest świadomy seksualności oraz podwójnego lęku – przed życiem i śmiercią. Daje temu wyraz w swoich opowiadaniach, w których porusza tematy związane z naturą, rozumianą jako materia, pożądaniem, wulgarnością, materializmem i innymi przejawami życia, a więc śmierci<sup>16</sup>. Na przykład *Thuja* w opowiadaniu *Sierpień* jest uosobieniem pożądania, czyli destrukcyjnej siły przejawiającej się w ludzkim ciele i będącej zaprzeczeniem osobowości. *Wuj Karol z Pana Karola* jest symbolem transformacji w bezkształtną materię, a ludzka słabość do nauki opisana w *Komecie* oznacza zatrącenie własnej indywidualności. Ze śmiercią kojarzy się Schulzowi także ulica Krokodyli. Położona w centrum Drohobycza ulica tworzy niejako podwójną rzeczywistość: z jednej strony jest to handlowa dzielnica miasta, z drugiej strony – skrywa ona w sobie wszystko to, co wulgarne, zdemoralizowane, grzeszne, seksualne i komercyjne<sup>17</sup>. Jak stwierdza sama autorka: „śmierć jest przez Brunona Schulza utożsamiana w zasadzie ze wszystkimi przejawami życia; można ją dostrzec w narodzinach, seksie, płodności; śmierć jest obecna w porządku społecznym, kojarzy się z nauką i handlem. Według niego, artyście kreatywnego, to właśnie żyjąca realność zwiastuje śmierć i rozkład oraz napełnia go lękiem i niepokojem”<sup>18</sup>.

Schulz znajduje także sposób na uwolnienie się od lęku przed życiem – jest nim powrót do czasów dzieciństwa. Wspominając wydarzenia z tego okresu, pisarz w swoich opowiadaniach przedstawia alternatywną rzeczywistość, która staje się jego rzeczywistością jako artysty. Według autorki szczególnie wyraźnie widać to w opowiadaniach *Nemrod*, *Pan* i *Sklepy cynamonowe*. W podsumowaniu stwierdza ona, że recepta Schulza na znalezienie woli do bycia artystą jest prosta. Najpierw należy przemienić złowrogą rzeczywistość w sen, tak aby wola tworzenia nie powodowała poczucia winy. Następnie rzeczywistość ta powinna zostać przekształcona w przyjazny i poetycki świat, będący źródłem twórczej inspiracji, co możliwe jest tylko dzięki zachowaniu takich cech dziecięcych jak niewinność, dystans i wyobraźnia magiczna<sup>19</sup>.

16 Ibidem, s. 73–75.

17 Ibidem, s. 75.

18 Ibidem, s. 76.

19 Ibidem, s. 79.

W roku 1969 ukazał się kolejny artykuł naukowy poświęcony Schulzowi. Colleen M. Taylor z Columbia University opublikowała na łamach „The Slavic and East European Journal”, kwartalnika wydawanego przez American Association of Teachers of Slavic and East European Languages, pracę zatytułowaną *Childhood Revisited: The Writings of Bruno Schulz* (Powrót do dzieciństwa. Proza Brunona Schulza)<sup>20</sup>. Chociaż temat może sugerować inspirację wcześniejszym o rok artykułem, to autorka w jednym z przypisów wyjaśnia, że w momencie, gdy ukazała się publikacja Lukashevich, jej artykuł był już skończony<sup>21</sup>.

1969

Taylor ma pewną przewagę nad Lukashevich. Przede wszystkim w swoim artykule nie skupia się wyłącznie na *Sklepiach cynamonowych* – jedynym zbiorze opowiadań Schulza, który był dostępny ówczesnym czytelnikom anglojęzycznym – ale przywołuje także ustępy z *Sanatorium pod Klepsydrą* w tłumaczeniu własnym. Jej artykuł wpisuje się zatem w oba etapy recepcji – w etap zerowy i w etap właściwy. Co więcej, dzięki bardzo dobrej znajomości języka polskiego Taylor korzysta w swej analizie z innych polskojęzycznych źródeł, które obecnie należą już do kanonu. Cytuje na przykład *Regiony wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego czy *Wspomnienie o Brunonie Schulzu* Andrzeja Chciuka.

przewaga  
Taylor

Autorka wychodzi od porównania Schulza do Marcela Prousta, którego quasi-autobiograficzny cykl *W poszukiwaniu straconego czasu* również zawiera opis dzieciństwa. Poza oczywistymi cechami wspólnymi – „oboje mieli problemy zdrowotne, byli neurotyczni, mieli zaburzenia na tle seksualnym (Schulz był zdeklarowanym masochistą), korzystali z zabiegu introspekcji i dzielili lęk przed «le néant» [niebytem]”<sup>22</sup> – można także zauważyć liczne różnice w ich twórczości. Pod względem for-

**20** C. M. Taylor, *Childhood Revisited: The Writings of Bruno Schulz*, „The Slavic and East European Journal” 1969, Vol. XIII, No. 4, s. 455–472. W prywatnej korespondencji Colleen Sen (Taylor to nazwisko panińskie) przyznała, że zaczęła interesować się Polską, jej kulturą i językiem w trakcie studiów na University of Toronto, gdzie języka polskiego uczyła ją Danuta Bieńkowska. Fascynacja Schulzem przyszła trochę później, bo dopiero na studiach doktoranckich na Columbia University. Promotor Sen, profesor Harold B. Segel, wybitny znawca literatury europejskiej, przede wszystkim polskiej i rosyjskiej, zaproponował, aby napisała dysertację doktorską poświęconą kilku pisarzom z okresu dwudziestolecia międzywojennego, co też uczyniła. W 1972 roku obroniła pracę zatytułowaną *Polish Experimental Fiction, 1900–1939: A Comparative Study of the Novels of Karol Irzykowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz and Bruno Schulz* (Polska proza eksperymentalna z lat 1900–1939. Analiza porównawcza powieści Karola Irzykowskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza). Mimo kilku interesujących ofert pracy na uniwersytecie Sen zrezygnowała z kariery akademickiej. Obecnie interesuje się kuchnią hinduską z perspektywy kulturowej i historycznej.

**21** Ibidem, przyp. 5, s. 472.

**22** Ibidem, s. 456.



powroty  
do dzieciństwa

my autobiograficzne opowiadania Schulza są dosyć krótkie, a wizja dzieciństwa pozbawiona racjonalnego rozmyślenia dorosłego człowieka, który na jej podstawie wyciąga ogólne wnioski na temat kondycji ludzkiej, co z uporem stara się przekazać Proust. Schulz proponuje natomiast inne podejście do przeszłości – jego emocjonalna i surrealistyczna proza, pisana jakby „podczas” dzieciństwa, jest „powrotem [...] do czasów, gdy granica oddzielająca wyobraźnię od rzeczywistości nie została jeszcze ustanowiona”<sup>23</sup>.

Artykuł opiera się na tezie, że powrót Schulza do czasów dzieciństwa był motywowany ucieczką przed historycznymi i społecznymi uwarunkowaniami epoki, w której tworzył, a także chęcią odzyskania świeżości spojrzenia, będącej najważniejszym elementem procesu twórczego. Początek XX wieku to kontynuacja postępującej industrializacji i śmierci tradycyjnego handlu, które u Schulza reprezentowane są przez tytułową ulicę Krokodyli, kojarzoną z tandetą i moralnym rozkładem społeczeństwa, ze źródłem wszelkiego zła i zepsucia, ale także ze śmiercią – to przecież od kupców z ulicy Krokodyli zaczynają się problemy ojca, które w ostateczności doprowadzają do jego zgonu. Według autorki wizja postępu proponowana przez Schulza jest tożsama z postulatami francuskich surrealistów oraz niektórych niemieckich ekspresjonistów, co widoczne jest zarówno w jego prozie, jak i w grafikach (podkreśla podobieństwo do prac Geорга Grosza czy Maxa Beckmanna)<sup>24</sup>. Na decyzję odrzucenia rzeczywistości mają także wpływ wydarzenia z życia Schulza: śmierć ojca, praca nauczyciela w drohobyckim gimnazjum, brak prawdziwych relacji z kobietami, poczucie samotności.

nb.: Grosz,  
Beckmann

Autorka zwraca uwagę, że przedstawione w opowiadaniach dzieciństwo nie jest realistyczne, ponieważ uwaga pisarza skupia się wyłącznie na tych elementach, które wydają się atrakcyjne – opisuje je w bardzo malarski sposób, korzystając z wielobarwnej palety określeń, w której kolory mają konkretne znaczenie (na przykład jasnymi kolorami Schulz opisuje rzeczy lub osoby wartościowe, kochane, podczas gdy szarości lub brak koloru oznaczają to, co potępione, nielubiane, niechciane)<sup>25</sup>.

Powrót do dzieciństwa zdominowany jest tak naprawdę przez jedną osobę, uwielbianego ojca Jakuba – jest on centralną postacią większości opowiadań, ale także symbolem końca tego okresu bez troski. Według autorki z jednej strony ojciec zostaje przez Schulza wyniesiony do rangi półboga (stąd wiele starotestamentowych określeń), a z drugiej – utoż-

23 Ibidem, s. 457.

24 Ibidem, s. 458.

25 Ibidem, s. 459–460. Zob. na przykład hasła: „Kolory”, „Biel”, „Czerń”, „Czerwień”, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006.

samiony z herezjarchą, który nawiązuje niemal pogańską bliskość ze zwierzętami i który pragnie sam zostać Stwórcą (przykładem niech będą opowiadania *Ptaki czy Kometa*)<sup>26</sup>. Najważniejszą rolę ojciec odgrywa jednak w opowiadaniu *Traktat o manekinach*, będącym stanowiskiem samego Schulza wobec sztuki i inwencji twórczej.

W stwarzanej rzeczywistości dzieciństwa specjalne miejsce zajmują także dziwne i niepokojące relacje między mężczyznami i kobietami. Oczywiście wspomniana jest najbardziej wybijająca się postać żeńska, młoda służąca Adela, która będąc ucieleśnieniem kobiecości, jest także symbolem zniszczenia i uległości ojca. Co więcej, Taylor podkreśla, że ze wszystkich opowiadań tylko w jednym, *Wiosnie*, przedstawiona została relacja romantyczna, miłosna, łącząca młodego narratora z Bianką – jednak i ona nie ma szansy bytu<sup>27</sup>. Według niej „kobieca zdolność wpływania na mężczyzn opiera się na sile wiary w siebie: kobiety są przyziemne, pozbawione wyobraźni i ani przez chwilę nie wątpią w swoje prawo do istnienia”<sup>28</sup>.

Drugi powód ucieczki od obecnej rzeczywistości do świata dzieciństwa to odzyskanie świeżości spojrzenia, tak ważnej w procesie twórczym – to przecież dzieci znane są ze swojego indywidualnego i niezwykle kreatywnego postrzegania rzeczywistości, która niejednokrotnie jest niezrozumiała dla dorosłych. Takiego samego odbierania świata – niezmaconego doświadczeniem czy przyzwyczajeniem – pragnie Schulz. Według autorki widać to wyraźnie w dwóch opowiadaniach: *Księga* i *Wiosna*, gdy narrator opisuje pierwsze spotkanie z książką i klaserem na znaczki, które rozbudziły jego młodzieńczą wyobraźnię, czemu daje wyraz w kolejnej historii, *Genialna epoka*, zamieniając swoje wizje w kolorowe zygzaki i gryzmoły, wymykające się znanym konwencjom<sup>29</sup>. Historia tytułowego Emeryta to z kolei stanowisko pisarza dotyczące dzieciństwa, które z punktu widzenia dorosłego „można odtworzyć jedynie tymczasowo w wyobraźni, w snach i w sztuce”<sup>30</sup>.

■

Trzy omówione artykuły są pierwszymi przykładami naukowej recepcji dzieł Schulza w Ameryce. Wegrocki, który wyszukiwał wątki masochistyczne w jego twórczości oraz starał się je wyjaśnić z punktu widzenia

oczywiście  
Adela

26 Ibidem, s. 461, 463.

27 Ibidem, s. 464–465.

28 Ibidem, s. 465.

29 Ibidem, s. 467–468.

30 Ibidem, s. 470.

czynnego zawodowo psychiatry, rozpoczął trend recepcji psychoanalitycznej, a jego artykuł, oparty wyłącznie na polskojęzycznych źródłach, idealnie wpisuje się w etap recepcji zerowej. Autorzy kolejnych dwóch artykułów, choć powstały one niemal w tym samym czasie, spoglądają na pisarza z odmiennych perspektyw. Wprawdzie może się wydawać, że praca Lukaszewich jest niejako kontynuacją podejścia psychoanalitycznego, które zaproponował Wegrocki, lecz badaczka idzie jednak o krok dalej – wykorzystując metodologię opartą na rozumieniu woli, impulsu twórczego, neurozy i *artiste manqué* na podstawie teorii Ranka, analizuje postać ojca i samego Schulza oraz ich lęki przed życiem i śmiercią przedstawione w książce *Sklepy cynamonowe*. Jej praca jest wzorcowym przykładem tekstu krytycznego z etapu recepcji właściwej. Taylor natomiast skupia się na konkretności. Interesuje ją moment negacji rzeczywistości, powrotu do czasu dzieciństwa, najbardziej kreatywnego okresu życia, a także powody, z jakich pisarz się na to zdecydował. W jej artykule nie brak porównań do Prousta, Kafki czy Gombrowicza, chociaż są one powierzchowne, czasem nieuzasadnione, co stwierdza sama autorka. Korzystając zarówno z wydania amerykańskiego *Sklepow cynamonowych*, jak i z własnych przekładów *Sanatorium pod Klepsydrą*, stworzyła tekst, który wpasowuje się jednocześnie w oba etapy recepcji twórczości Schulza.

nie brak  
porównań

Bez wątplenia prace Wegrockiego, Lukaszewich i Taylor można uznać za pionierskie. Przez bardzo długi czas były one jedynymi przykładami naukowej recepcji twórczości Schulza napisanymi w języku angielskim. Dopiero w latach osiemdziesiątych rozpoczął się nagły wzrost zainteresowania jego dziełem, które wśród anglojęzycznych badaczy wciąż cieszy się niesłabnącym powodzeniem<sup>31</sup>.

31 Do tej pory udało się ustalić, że w latach siedemdziesiątych, a dokładniej w 1972 roku, pojawiła się tylko jedna praca naukowa poświęcona Schulzowi napisana w języku angielskim – była to wspomniana już dysertacja doktorska Colleen M. Sen (Taylor). Lata osiemdziesiąte były dla pisarza przychylniejsze, gdyż ukazało się aż sześć prac na jego temat: R.E. Brown, *Metamorphosis in Bruno Schulz*, „The Polish Review” 1985, Vol. 30, No. 4, s. 373–380; L. Iribarne, *On Bruno Schulz*, „Cross Currents” 1987, Vol. 6, s. 172–177; R.E. Brown, *Bruno Schulz – The Myth of Origins*, „Russian Literature” 1987, Vol. 22, No. 2, s. 195–219; R.E. Brown, *Back to School in Poland: A Shared Motif of Witold Gombrowicz and Bruno Schulz*, „The Polish Review” 1987, Vol. 32, No. 2, s. 175–179; E.M. Makosa, *Bruno Schulz’s Sanatorium: The Use of Masks and Mannequins in the Work of Bruno Schulz*, praca magisterska, University of California, 1988; N. Sokoloff, *Reinventing Bruno Schulz: Cynthia Ozick’s „The Messiah of Stockholm” and David Grossman’s „See Under: Love”*, „AJS Review” 1988, Vol. 13, No. 1–2, s. 171–199.