

Interpretacje Literackie



Magdalena Wasąg

## W cieniu ojca

Awangarda prozatorska lat 30. XX wieku

Rudnicki, Napierski, Schulz, Tarn



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO

# **W cieniu ojca**

**Awangarda prozatorska lat 30. XX wieku**

**Rudnicki, Napierski, Schulz, Tarn**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO



**Magdalena Wasąg**

## **W cieniu ojca**

**Awangarda prozatorska lat 30. XX wieku**  
**Rudnicki, Napierski, Schulz, Tarn**



Magdalena Wasąg – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Zakład Literatury Polskiej XX i XXI w., 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173  
ORCID 0000-0001-5623-2888

RECENZENT  
*Stanisław Rosiek*

REDAKTOR INICJUJĄCY  
*Urszula Dzieciatkowska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE  
*Magdalena Granosik*

KOREKTA TECHNICZNA  
*Leonora Gralka*

SKŁAD I ŁAMANIE  
*AGENT PR*

PROJEKT OKŁADKI  
*Katarzyna Turkowska*

Zdjęcie wykorzystane na okładce: <https://commons.wikimedia.org>  
Caravaggio, *Sacrifice of Isaac*

© Copyright by Magdalena Wasąg, Łódź 2019  
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.09277.19.0.M  
Ark. wyd. 8,6; ark. druk. 12,625

ISBN 978-83-8142-674-9  
e-ISBN 978-83-8142-675-6

<https://doi.org/10.18778/8142-674-9>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. (42) 665 58 63

*Rodzinie*



## Spis treści

<b>Wprowadzenie</b> .....	9
Obraz ojca .....	9
Fantazmat .....	14
Psychoanaliza a proza awangardowa .....	17
„Pismo i rana” .....	24
<b>Szczury i Ofiarowanie Izaaka Adolfa Rudnickiego</b> .....	31
Teoretyczne podstawy psychoanalizy .....	44
„Jak pod ostrzem noża...” Motyw <i>akedy</i> w twórczości Rudnickiego .....	48
Krąg tradycji .....	67
<b>Rozmowa z cieniem Stefana Napierskiego</b> .....	75
W oczekiwaniu na przemianę... Międzywojenna krytyka o <i>Rozmowie z cieniem</i> .....	82
Cień ojca .....	86
<b>Ojciec w opowiadaniach Brunona Schulza</b> .....	101
Schulz i Kafka. W cieniu śmierci .....	102
<i>Dodo</i> . „Uprzywilejowana wyjątkowość” .....	113
„Zanikanie ojca” .....	116
„Bez Erosa nie ma twórczości” .....	121
<b>Obraz ojca w czterech ramach Adama Tarna</b> .....	129
Freud, Joyce, Tarn i międzywojenna krytyka literacka .....	136
Niełatwy urok psychoanalizy .....	141
Od powieści awangardowej do teatru .....	153
<b>Zakończenie</b> .....	173
<b>Bibliografia</b> .....	177
<b>Indeks osób</b> .....	197
<b>Od redakcji</b> .....	201





# Wprowadzenie

## Obraz ojca

„Winienem wiele miejsca poświęcić ojcu: realizuję w życiu to, do czego on dążył, do czego dziadek tak dręcząco dążył od lat”<sup>1</sup>. To wyznanie syna, który przejął etos – powinności, misji. Idąc po śladach przodków, dziedziczył jednak coś jeszcze – lęk. „Bałem się panicznie szpitala wariatów, do którego ojciec mój parokrotnie był kierowany. A więc ja syn obłąkanego. A więc dziedzicznie obarczony. Parę dziesiątków lat i myśl ta mnie okresami dręczy. Zbyt kocham swoje szaleństwo, by nie przerażała mnie myśl, że ktoś wbrew mej woli próbować będzie mnie leczyć”<sup>2</sup>. Janusz Korczak zdradził w tych paru zdaniach, zakończonych ironiczną pointą, jak trudno być synem, i wyjawiał, że ojcem wcale nie łatwiej. Wprowadzał w świat ojców i synów, w którym istotną rolę odgrywają dziedziczenie, tradycja, a wraz z nimi wyobrażenia, fantazmaty i pragnienia.

O obrazie ojca, jego literackich przedstawieniach, roli społecznej i historii ojcostwa napisano wiele. Tradycyjny obraz to ojciec jako głowa rodziny, jej żywiciel i wychowawca dzieci. W *Historii ojców i ojcostwa*, książce poświęconej wizerunkom ojca we Francji, autorzy wyznaczyli cezury, historyczne momenty, które zdecydowały o przemianie funkcji i o znaczeniu ojca. Siedemnasty wiek określają jako „złoty wiek ojcostwa”, kiedy ojciec zajmował bardzo silną pozycję w rodzinie i był obrazem Boga na

---

<sup>1</sup> J. Korczak, *Pamiętnik i inne pisma z getta*, przyp. M. Ciesielska, posłowie J. Leociak, Warszawa 2012, s. 122.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 107.

ziemi. „Powaga ojca ma więc wymiar misji i odpowiedzialności, które wykraczają poza granice życia na ziemskim padole. Ażeby móc ocenić późniejszą laicyzację obrazu ojca, trzeba było w pełnym świetle ukazać jego wysoką pozycję religijną”<sup>3</sup>. Rozpad tego wizerunku rozpoczął się w latach 60. XVIII wieku i został ostatecznie przypieczętowany przez rewolucję francuską, która, jak pisał Balzak, „ścięła głowę wszystkim ojcom rodzin. Odtąd są już oni tylko zwykłymi jednostkami”<sup>4</sup>. Jako następny etap autorzy wymieniają teorię Freuda wraz z jego „zabójstwem ojca”, potem rewolucję obyczajową w 1968 roku, która miała „głośno obwieścić śmierć ojca”, i na końcu wskazują na regulacje wprowadzane od końca XIX wieku przez państwo: „w 1889 roku zalegalizowano utratę ojcowskiej władzy; w 1935 roku zniesiono prawo ojca do karcenia, a w 1972 roku jego władzę zastąpiono rodzicielską”<sup>5</sup>.

Rozpad tradycyjnych kryteriów ojcostwa – zmiana wyobrażeń zbiorowych i funkcji społecznych – prowadził do stopniowego upadku władzy ojcowskiej. Ojciec przez lata był „strażnikiem przejść”, tym, który pośredniczył we wprowadzaniu dzieci do społeczeństwa<sup>6</sup>. W literaturze wizerunek ojca ma bogatą historię. Wystarczy wspomnieć jedynie kilka najbardziej znanych utworów, w których ojciec ma bardzo ważne znaczenie: *Król Edyp* Sofoklesa, Biblia, *Hamlet* Williama Szekspira, *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego, *Ojciec Goriot* Honoriusza Balzaka, *Ojcowie i dzieci* Iwana Turgieniewa, *List do ojca* Franza Kafki, *Golem* Gustava Meyrinka, *Zipper i jego ojciec* Josepha Rotha, *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* Witolda Gombrowicza, *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza, *Historie Jakubowe* Tomasza Manna, *Śmierć pięknych saren* Oty Pavla, *Sen o moim*

<sup>3</sup> J. Delumeau, *Przedmowa*, [w:] *Historia ojców i ojcostwa*, red. J. Delumeau, D. Roche, przeł. J. Radożycki, M. Paloetti-Radożycka, Warszawa 1995, s. 12.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 16.



ojcu Karola Sidona, *Pułapka* Tadeusza Różewicza czy już całkiem współcześnie powieść *Boiduda* Jakuba Lubelskiego. Wszystkim tym tekstom patronuje ojciec, który występuje w różnych rolach: mentora, autorytetu, przewodnika, wychowawcy, ale też tego, kto wymierza karę, prześladuje, tyranizuje, a czasami istnieje w przetrzeni fantazmatycznej – jako ważny „nieobecny” w życiu syna.

Na wizerunek ojca bardzo duży wpływ ma dynamika relacji z synem. Fantazmat ojca realizuje się właściwie na trudno uchwytej granicy: ojciec – syn. W łańcuchu pokoleń to role wymienne, kiedy syn przemienia się w ojca. Ten ważny moment zaczyna się od pragnienia, które ma różne motywacje, w tradycyjnym ujęciu chodzi o zapewnienie ciągłości, przedłużenie rodu. W Molierowskim dramacie Don Luis wyznawał: „Mieć syna – było moim najgorętszym pragnieniem; bez wytnienia prosiłem o niego z bezprzykładną wręcz żarliwością; i syn, którego dostałem, zadreczając Niebo modłami, jest utrapieniem i katuszą tego życia, którego, sądziłem, że będzie radością i ukojeniem”<sup>7</sup>. Upragniony syn okazał się zakałą rodu. Don Juan zdradzał cnoty ojców, które mają za zadanie naśladować synowie.

A zatem tylko na tyle dzielimy sławę przodków, na ile się staramy upodobnić do nich; bowiem świetność czynów, którą przenoszą na nas, zobowiązuje nas w zamian, by im również przynosić zaszczyt, iść śladem, który nam znaczą, nie dopuścić, by skarłały w nas ich cnoty, jeśli chcemy być uważani za ich prawdziwych potomków<sup>8</sup>.

„Iść śladem” przodków to przykazanie, które powinni realizować synowie. W *Don Juanie* został zapisany konflikt pokoleń, który pieczętuje syn, na wyrzuty ojca odpowiada życzeniem śmierci: „E! umrzyj najprędzej, jak możesz, to najlepsze, co mógłbyś zrobić. Każdemu się należy jego kolej i ogarnia mnie wściekłość, kiedy

<sup>7</sup> Molier, *Don Juan albo Kamienna uczta*, [w:] Idem, *Tartuffe, Don Juan, Mizantrop*, przeł. J. Radziwiłowicz, Kraków 2015, s. 155.

<sup>8</sup> *Ibidem*.



widzę ojców, którzy żyją tak długo jak ich synowie”<sup>9</sup>. Po latach Zygmunt Freud pisał o „życzeniu śmierci złemu ojcu” w kontekście objawów histerycznych Dostojewskiego i motywu ojcobójstwa w *Braciach Karamazow*<sup>10</sup>. Autor psychoanalizy stworzył silną teorię, której głównym bohaterem uczynił właśnie ojca. W *Totemie i tabu* wyłożył podstawy swojej koncepcji kultury, ufundowanej na micie hordy pierwotnej, w której ojciec „jako najsilniejszy samiec dążył do sprawowania władzy w sposób absolutny – łącznie z prawem wyłączności do kobiet w stadzie”<sup>11</sup>. Zakaz kazirodztwa stał się przyczyną buntu. Członkowie hordy zamordowali ojca, ustanawiając system klanowy. Jak pisze Paweł Dybel: „hipoteza hordy pierwotnej nie jest traktowana jako twierdzenie naukowe *sensu stricto*, lecz jako rodzaj psychoanalitycznego mitu, o którego «prawdziwości» stanowi przede wszystkim to, na ile wypowiada on pewne lęki i niepokoje człowieka kultury współczesnej”<sup>12</sup>. Opowieść o zamordowaniu ojca stała się symbolem uwolnienia od zakazów, rygorów, powinności związanych z kulturą, tradycją, pochodzeniem. Metaforyczne „zamordowanie w sobie ojca” zaczęło oznaczać wyzwolenie się z ograniczeń i uwolnienie skrywanych dotąd pragnień. Ojciec stał się więc szczególnym, rozumianym w sposób freudowski, ambiwalentnym obiektem, który budził miłość i nienawiść syna. Po zbrodni ojcobójstwa rodzą się wyrzuty sumienia, poczucie winy, które według Freuda są fundamentem wszelkiej kultury. Powstaje też silne uczucie, które zastępuje ojca – tęsknota. W wyniku tej sytuacji, jak pisał Harold Bloom, martwy ojciec okazał się silniejszy niż żyjący.

Religia, nie wyłączając judaizmu, jest więc tęsknotą za zamordowanym ojcem, którego imię w judaizmie może brzmieć albo Jahwe, albo

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 156.

<sup>10</sup> Z. Freud, *Dostojewski i ojcobójstwo*, przeł. B. Kocowska, [w:] K. Pospiszył, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 309–323.

<sup>11</sup> P. Dybel, *Freuda sen o kulturze*, Warszawa 1996, s. 10.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 11.



Mojżesz, albo też dla niektórych – Sigmund Freud. Martwy ojciec, jak zauważył nasz ojciec Sigmund Freud, okazuje się tu silniejszy od żyjącego<sup>13</sup>.

Zdaniem Blooma w czasach Freuda i Kafki „wszyscy współczesni intelektualiści żydowski nie mają innego wyjścia, jak tylko przyznać, iż są wytworami zerwania z własną tradycją, bez względu na to, jak silnie tęskniliby za ciągłością”<sup>14</sup>. Freud w swojej ostatniej książce wydanej za życia mierzył się z wielką tradycją judaizmu. *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna* w zaskakujący sposób reinterpretuje wyjście Żydów z Egiptu. Zdaniem ojca psychoanalizy, jeśli przyjmiemy, że przywódcą Hebrajczyków był Mojżesz – Egipcjanin – „otworzą się przed nami perspektywy wielce interesujące i rozległe”<sup>15</sup>. Po śmierci faraona przywódcą Hebrajczyków stał się więc nie Hebrajczyk, ale Egipcjanin, który wyprowadził Żydów z Egiptu, by ocalić religię monoteistyczną. Jak pisze Carthy Caruth, Freud przedstawiał wyjście z Egiptu jako „zarówno radykalne zerwanie, jak i ustanowienie pewnej historii”<sup>16</sup>. W koncepcji Freuda po wyprowadzeniu Żydzi zbuntowali się przeciwko Egipcjaninowi Mojżeszowi i zamordowali go. To wówczas miał nastąpić ważny moment w historii Żydów – wyparcia morderstwa. Opowieść o zamordowaniu Mojżesza była dla Freuda powtórzeniem wcześniejszego morderstwa, kiedy zbuntowani synowie zabili ojca pierwotnego. Wiedeński lekarz powracał więc do konceptu opisywanego w *Totemie i tabu*. Według Freuda każdy człowiek od dzieciństwa nosi w sobie tęsknotę za ojcem, za jego określonym obrazem: „Wiemy, że zbiorowość żywi się silną potrzebą autorytetu [...]. Stanowczość myśli, siła woli, potęga czynów

<sup>13</sup> H. Bloom, *Do Freuda i dalej*, przeł. A. Bielik-Robson, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10, s. 238.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 241.

<sup>15</sup> S. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. A. Ochocki, J. Prokopiuk, Warszawa 1994, s. 25.

<sup>16</sup> C. Caruth, *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii: Freud, Mojżesz i monoteizm*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 114.



to cechy należące do obrazu ojca”<sup>17</sup>. To właśnie ojciec wyrasta na strażnika religii Mojżeszowej, która miała zacząć wywierać wpływ na naród żydowski dopiero po przemienieniu się w tradycję<sup>18</sup>.

## Fantazmat

Namysł nad obrazem ojca wiąże się z ważnym terminem – fantazmat. Szczególne znaczenie tego pojęcia ujawnił w swojej teorii Freud. Fantazmat charakteryzuje się strukturą literacką, dramatyczną. To rodzaj scenariusza, który, jak pisała prekursorka krytyki fantazmatycznej w Polsce Maria Janion, jest odgrywany w wyobraźni i ściśle łączy się z pragnieniem, z pożądaniem<sup>19</sup>. Autorzy *Słownika psychoanalizy* wspominają o *fantasme* w haśle poświęconym fantazji:

W języku francuskim psychoanalicy posłużyli się terminem *fantasme*, które nabrało silniejszego filozoficznego wydźwięku niż odpowiednik niemiecki. Z drugiej jednak strony nie odpowiada on dokładnie terminowi niemieckiemu, bowiem jego zasięg jest węższy. Oznacza on pewien szczególny wytwór wyobraźni, nie zaś świat fantazji, aktywność wyobraźniową w ogóle<sup>20</sup>.

Według Janion duży wpływ na upowszechnianie znaczenia słowa fantazmat miał romantyzm, który uwolnił je od medycznego „patologicznego” rozumienia. To wówczas zostały dowartościowane twórczość wyobraźniowa, marzenia, sny. W ujęciu freudowskim fantazmat istnieje na granicy rzeczywistości i imaginacji, to „scenariusz wyobraźniowy, w którym obecny jest podmiot; przedstawia on, w sposób mniej lub bardziej zdeformowany przez procesy

<sup>17</sup> S. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz...*, s. 130.

<sup>18</sup> Zob. *ibidem*, s. 150–152.

<sup>19</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 16.

<sup>20</sup> Zob. hasło: Fantazja, [w:] J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 52.



obronne, spełnienie pragnienia, w ostatecznej instancji – pragnienia nieświadomego”<sup>21</sup>. W *Słowniku psychoanalizy* autorzy streszcza: „struktury fantazmatyczne próbują znaleźć swój wyraz, znaleźć ujście ku świadomości i działaniu i przyciągać stale nowy materiał”<sup>22</sup>.

Pojęcie fantazmatu ewoluowało. W literaturoznawstwie stało się narzędziem, dzięki któremu udawało się opisać to, co Janion nazywała „podwójnością rzeczywistości” – „ludzi i duchów, jawy i snu, zwyczajności i marzenia”<sup>23</sup>. Śladem tym podążyła Krystyna Kłosińska, która za pomocą krytyki fantazmatycznej interpretowała opowiadania Stefana Grabińskiego, *Emancypantki* Bolesława Prusa i *Jankę* Gabrieli Zapolskiej<sup>24</sup>. Kłosińską intrygował świat lęków, pragnień, pożądania – fantazmatów nie tylko bohaterów, ale także autorów. Zastrzegła, że fantazmowanie nie dotyczy każdej aktywności wyobraźniowej. Pisała:

Fantazmat przedstawia szczególną rzeczywistość, która oddziela nas od rzeczywistości percepcyjnej. Podmiot wyobraża sobie, poddaje się iluzji. Ale ta iluzja – wskazywała Julia Kristeva – jest stabilna, uporczywa i podporządkowana właśnie logice: dla podmiotu „jest to rzeczywistość jego pożądania”<sup>25</sup>.

W ujęciu socjologicznym terminem fantazmat posłużył się Jacek Kochanowski, który w studium poświęconym przemianom tożsamości gejų zaznaczał, jak ważne znaczenie mają badania fantazmatyczne w humanistyce. Odwołując się do prac Michela Foucaulta, rozszerzał problem marzeń, snów związany z fantazmowaniem na praktyki „oporu wobec rzeczywistości interpretowanej

<sup>21</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 14.

<sup>22</sup> Zob. hasło: Fantazja, [w:] J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, s. 55.

<sup>23</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 5.

<sup>24</sup> K. Kłosińska, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 18.





jako nieprzyjazna czy wroga”<sup>26</sup>. Ukazał fantazmat jako pewną konstrukcję, która jest rodzajem obrony „przed normalizującymi praktykami kulturowymi”<sup>27</sup>.

Skomplikowane uwikłanie krytyki fantazmatycznej starali się uchwycić Jagoda Wierzejska, Tomasz Wójcik i Andrzej Zieniewicz – redaktorzy tomu pokonferencyjnego poświęconego fantazmatom i fetyszom w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Teksty w nim zostały ujęte w cztery bloki zatytułowane: *Historycznie*, *Projektując*, *Psychoanalitycznie* i *Cieleśnie*. Wydaje się, że podział ten dobitnie potwierdza, jak na nieostrej granicy istnieją fantazmaty i fetysze oraz jak w wielu bardzo różnych formach się przejawiają. We wstępie redaktorzy zapisali:

Kolejne części i teksty tomu potwierdzają, że miejscem narodzin, funkcjonowania oraz śmierci fantazmatów i fetyszy jest świat historyczny i społeczny, język i wszelkie praktyki językowe (w tym przede wszystkim literatura jako zasadniczy przedmiot dociekań w książce, a także krytyczna i badawcza refleksja nad nią), wreszcie jednostkowe światy wewnętrzne<sup>28</sup>.

Teorie te okazały się przydatne do zrekonstruowania występującego w literaturze i podlegającego jej prawom fantazmatu ojca. W najogólniejszy sposób można go określić jako szczególny scenariusz wyobraźniowy, który realizują synowie, a główną rolę odgrywa w nim ojciec. Bardzo często zaciera się wówczas granica między tym, gdzie „kończy się ojciec, a gdzie zaczyna syn”. Zgodnie z freudowską wykładnią ojciec pełni tutaj ambiwalentną funkcję, będąc jednocześnie obiektem miłości i nienawiści. Często ważną dynamikę tego fantazmatu wyznacza „nieobecny” ojciec, który, okazuje się, ma ogromne znaczenie w imaginarium syna.

---

<sup>26</sup> J. Kochanowski, *Fantazmat zróżNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004, s. 218.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Od redaktorów*, [w:] *Fantazmaty i fetysze w literaturze polskiej XX (i XXI) wieku*, red. J. Wierzejska, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2011, s. 7.



## Psychoanaliza a proza awangardowa

Obraz ojca, którego pragnie zamordować syn, silnie oddziaływał na dwudziestowieczne wyobrażenia o człowieku. Teoria Freuda w dwudziestoleciu międzywojennym częściowo funkcjonowała jednak na zasadzie mody, której miały ulegać umysły szczególnie podatne na wpływy. Jak ironicznie ujął to Adolf Rudnicki w wydanym przed wojną opowiadaniu *Lato*, nie była ona powszechnie znana... „W ten sposób [o snach, przyp. – M.W.] rozmawiały ze sobą osiemnastolatki, które znały jednego tylko doktora Freuda. Dentystę na Nadbrzeżnej”<sup>29</sup>. Karol Irzykowski przypuszczał, że początkowo stosunkowo niewielkie oddziaływanie prac Freuda w Polsce było spowodowane nieznaną języka niemieckiego<sup>30</sup>. Tłumaczenia tekstów ojca psychoanalizy powstawały jednak w tym czasie, a pismem, które przybliżało psychoanalizę polskim czytelnikom, były „Wiadomości Literackie”. W 1938 roku ukazał się w nich między innymi artykuł poświęcony *Człowiekowi imieniem Mojżesz... Freuda*. Jego tytuł brzmiał sensacyjnie: *Czy Mojżesz był Egipcjaninem?* Artur Lilien-Brzozdowiecki streszczał w nim hipotezę Freuda o egipskim pochodzeniu Mojżesza<sup>31</sup>.

To właśnie na łamach czasopisma pod redakcją Mieczysława Grydzewskiego zamieszczano także recenzje powieści awangardowych, które miały być inspirowane teorią Freuda. Współcześnie szerzej o upowszechnianiu teorii Freuda w Polsce przed drugą wojną światową pisała Lena Magnone, która w obszernej rozprawie zrekonstruowała funkcjonowanie polskiego środowiska psychoanalitycznego, a także ukazała próby zaszczerpienia teorii Freuda polskiej inteligencji. Jak pisała Magnone, charakterystycznym

<sup>29</sup> A. Rudnicki, *Lato*, [w:] Idem, *Młode cierpienia*, wyd. 2, Warszawa 1956, s. 309.

<sup>30</sup> K. Irzykowski, *Badania Acherontu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 36, s. 3.

<sup>31</sup> A. Lilien-Brzozdowiecki, *Czy Mojżesz był Egipcjaninem?*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 14, s. 6.



rysem międzywojennej krytyki literackiej było łączenie wszelkich eksperymentów prozatorskich nie tylko z osiągnięciami psychoanalizy, ale również z wpływem powieści Jamesa Joyce'a. Zgodnie właśnie z tą tendencją były oceniane debiuty prozatorskie lat 30.: Adolfa Rudnickiego (*Szczury*, 1932), Stefana Napierskiego (*Rozmowa z cieniem*, 1933), Brunona Schulza (*Sklepy cynamonowe*, 1933, potem także *Sanatorium pod Klepsydrą*), a także Adama Tarna (*Obraz ojca w czterech ramach*, 1934).

Według Jolanty Wawrzyckiej fenomen Joyce'a rozpoczął się w Polsce na długo przed przetłumaczeniem jego utworów na język polski. Przed drugą wojną światową zajmowali się nim głównie twórcy związani z awangardą, którzy czytali *Ulissesa* w oryginale bądź w przekładach francuskim albo niemieckim. W międzywojniu, jak pisze badaczka, Joyce był tłumaczony na polski jedynie fragmentarycznie. Józef Czechowicz przełożył między innymi fragmenty *Calypso*<sup>32</sup>. Wrażeniami po lekturze *Ulissesa* dzielili się z czytelnikami Marian Promiński, który próbował czytać powieść po angielsku, następnie po niemiecku, i Witold Gombrowicz, który zapoznał się z *Ulissesem* za pośrednictwem francuskiego przekładu. Powieść Joyce'a w całości doczekała się tłumaczenia na polski dopiero w 1969 roku. Do tego czasu po wojnie ukazywała się we fragmentach, między innymi w 1964 roku epizod *Circe* w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego opublikowano na łamach „Dialogu”, jeszcze wtedy pod redakcją Adama Tarna. W międzywojniu zaistniała więc szczególna sytuacja, kiedy wobec braku polskiego tłumaczenia *Ulissesa* ówczesna krytyka literacka dopatrywała się w awangardowych projektach prozatorskich wpływu właśnie powieści Joyce'a<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> J. Wawrzycka, *The Reception of James Joyce in Poland*, [w:] *The Reception of James Joyce in Europe*, red. G. Lernout, W. Van Mierlo, Londyn, Nowy Jork 2008, s. 219–220.

<sup>33</sup> Por. L. Magnone, *Wstęp do psychoanalizy*, [w:] Eadem, *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligentnych przed II wojną światową*, t. 2, Kraków 2016, s. 425.



Thomas Anessi w artykule *The Impact of Joyce's Ulysses on Polish Literature Between the Wars* wśród międzywojennych pisarzy polskich należących do tak zwanej szkoły psychoanalitycznej, wykorzystujących w swojej twórczości innowacyjne środki ekspresji, inspirowane techniką i tematami zaczerpniętymi z *Ulyssesa* Joyce'a, wymieniał: Tadeusza Peipera, Adama Ważyka, Adama Tarna, Adama Ciompę, Adolfa Rudnickiego, Mariana Promińskiego i Witolda Gombrowicza<sup>34</sup>. Wpływ Joyce'a na międzywojenne projekty prozatorskie miał polegać na wykorzystywaniu w narracji strumienia świadomości, szczególnie pojmowanej seksualności – odsłaniającej procesy biologiczne połączone z ukazaniem psychiki człowieka, a także na wprowadzaniu innowacji językowych. Anessi, oprócz takich eksperymentalnych utworów jak *Ma lat 22* Peipera i *Latarnie świecą w Karpowie* Ważyka, omawiał narracyjne innowacje, które zastosował Tarn w *Obrazie ojca w czterech ramach*<sup>35</sup>.

Jako o kontynuatorze eksperymentów narracyjnych Anessi pisał o Rudnickim i jego debiutanckiej powieści *Szczury*. Dalej wskazywał nazwiska trzech wielkich modernistów: Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza, z których, jak stwierdził, jedynie w przypadku Gombrowicza można mówić o niewątpliwie dostrzegalnym wpływie powieści Joyce'a. W twórczości Witkacego i Schulza, podsumowywał badacz, inspiracją dziełem Freuda jest zauważalna w zabiegu ukazania seksualności, który służy pogłębieniu psychologii postaci<sup>36</sup>. Echa twórczości

<sup>34</sup> T. Anessi, *The Impact of Joyce's Ulysses on Polish Literature Between the Wars*, [w:] *The Reception of James Joyce in Europe*, s. 231.

<sup>35</sup> „Adam Tarn's novel *Obraz ojca w czterech ramach* (Portrait of father in four frames) (1934), for example, contains numerous scenes written in the style of Joyce's stream of consciousness in *Ulysses*. Tarn's narrative experiments, however, are more radical than those found in earlier works of psychological realism in Poland, including those of Grabowski, who was largely influenced by Proust. Tarn's debt to *Ulysses* can be felt in the din created by rapid successions of loose associations in the narrator's mind, as his thoughts roam along and beyond the borders of his consciousness” (*Ibidem*, s. 232).

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 233.



Joyce'a miały wpłynąć na poszukiwania nowych technik narracyjnych w polskiej prozie lat 30., stać się swoistym znakiem rozpoznawczym literatury awangardowej, która inspirowała kolejne pokolenia pisarzy.

Jan Tomkowski wśród „nowej formacji prozaików” w dwudziestoleciu międzywojennym wymieniał: Witolda Gombrowicza, Adolfa Rudnickiego, Michała Choromańskiego, Tadeusza Brezę, Jerzego Andrzejewskiego, Adama Tarna. Do „pokolenia Gombrowicza” Tomkowski zaliczył także powojennych pisarzy: Leopolda Buczkowskiego, Andrzeja Kuśniewicza, Juliana Strykowski, Zygmunta Haupta. Zdaniem Tomkowskiego: „W tekstach debiutantów znalazły odzwierciedlenie niemal wszystkie odkrycia mistrzów dwudziestowiecznej prozy: monolog wewnętrzny, eseizacja, symultанизm, przemiany narracyjne, zastępowanie zdarzeń przeżyciami, wypieranie fabuły przez analizę psychologiczną”<sup>37</sup>. Niewątpliwie zabiegi te dobitnie widać między innymi w powieści Tarna, w której autor przeplatał narrację pierwszo- i trzecioosobową („Ludwik-chłopiec i Ludwik-ojciec pokazywani są poprzez narrację w trzeciej osobie, przepływającą w strumień świadomości lub monolog wypowiedziany, podczas gdy postacie Ludwika-młodzieńca i następnie męża zbudowane są na monologu wewnętrznym, analizie proustowskiej, introspekcji”<sup>38</sup>).

Hanna Kirchner pisała o nowym pokoleniu prozaików, które poszukiwało sposobów wyrażania tożsamości i próbowało nowatorskich form ekspresji. Zaproponowała „klucz pokoleniowy” do opisu polskiej prozy awangardowej lat 30. Pisarze urodzeni w latach 1902–1910, choć żyli w odzyskanym państwie, ulegali niepokojom społecznym, będącym wynikiem wielkiego kryzysu światowego,

<sup>37</sup> J. Tomkowski, *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*, Warszawa 2001, s. 82.

<sup>38</sup> H. Kirchner, *Młode pokolenie prozaików: w poszukiwaniu tożsamości osobowej i nowych form ekspresji*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 2: 1933–1944, red. A. Brodzka, S. Żółkiewski, Warszawa 1993, s. 666.



bezrobocia, strajków, zagrożenia totalitarnego. Według Kirchner afery polityczne, poczucie zbliżającej się katastrofy podawały w wątpliwość wartości związane z ideologiami ojców, wpłynęły także na wizję osobowości, która wydawała się „niepewna swej tożsamości”<sup>39</sup>. Dla „nowego pokolenia” młodość była rodzajem granicznego doświadczenia, które starano się opisać, odwołując się do jawnej bądź ukrytej autobiografii, rozumianej jako świadectwo autentyzmu. Co ważne, Kirchner wskazywała, że inspiracja psychoanalityczna stała się już wówczas niezwykle popularna w literaturze. Jako nowatorów polskiej powieści wymieniała: Grabowskiego, Schulza (starszego od pozostałych), Tarna, Ważyka, Rudnickiego.

Mieczysław Dąbrowski, analizując modele prozy awangardowej, odwoływał się do interpretacji twórczości Brezy, Schulza, Gombrowicza, Choromańskiego. Podobnie jak Kirchner próbował uchwycić „znaki szczególne” pokolenia debiutującego w latach 30. Jako charakterystyczną cechę prozy powstającej w tym czasie wymieniał zwątpienie – przeświadczenie o niepewności jutra, pesymizm. Opisywał bohaterów tych utworów jako ludzi miotających się, których ogranicza własna świadomość, wydaje im się, że nic od nich nie zależy, są bezradni<sup>40</sup>. Te spostrzeżenia ukazują, jak zmieniła się dwudziestowieczna wizja człowieczeństwa. Dąbrowski akcentował zauważoną przez pisarzy międzywojennej awangardy postępującą degradację jednostki, zarówno w sferze społecznej, jak artystycznej. W obliczu totalitaryzmów, mas – jednostki znaczyły coraz mniej, były spychane na margines. Wszelkie hierarchie artystyczne stawały się względne i niepewne<sup>41</sup>. Te okoliczności również wpłynęły na poszukiwanie nowych form wyrazu przez artystów awangardowych.

Mitologizacja rzeczywistości, groteska, powieść jako gra nie należały do tradycyjnego repertuaru środków artystycznych. Czytelniczy

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 655.

<sup>40</sup> M. Dąbrowski, *Polska awangarda prozatorska*, Warszawa 1995, s. 24.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 113.



i recenzenci, odnajdując je w twórczości Schulza, Gombrowicza, Choromańskiego, nie zawsze je doceniali. Międzywojenne utwory Rudnickiego, Napierskiego, Schulza i Tarna były krytykowane w dwudziestoleciu właśnie jako literatura awangardowa. Ich głównym „programowym” przeciwnikiem był Ignacy Fik, dla którego teksty inspirowane psychoanalizą wymykały się postulatowi użyteczności. Bardzo istotnym wyznacznikiem tych projektów była niechęć do pojmowania literatury jako służby społecznej. Dla krytyka zaangażowanego w działalność organizacji lewicowych, wierzącego w postulatory przydatności, utwory Gombrowicza, Schulza, Witkiewicza, Flukowskiego, Tarna, Ważyka i w końcu Choromańskiego zdradzały symptomy „choromanii” – choroby groźnej, niezrozumiałej, dla „zwykłego”, „normalnego” człowieka. Fik zarzucał literaturze awangardowej epatowanie czytelników niesamowitością „języka, stylu, konstrukcji, elementów treściowych i zdarzeniowych i postaci”<sup>42</sup>. Wymieniał całą listę objawów „choromańszczyzny”:

Ucieczka w dziedzinę snu, podświadomości lub metafizyki, paseistyczny ekshibicjonizm, pozbawiona dyscypliny i celu reportażomania psychologiczna, chorobliwe szukanie egotyizmu i niesamowitości, rozkochany we wnętrzościach narcyzm, antyracjonalizm i aspołeczność, narzekający seksualizm, mdły estetyzm, rezygnacja z twórczej, bojowej ambicji poznawania i kształtowania rzeczywistości socjalnej: oto cechy literatury najfałszywej w świecie nazywanej awangardową<sup>43</sup>.

Według Fika nowa literatura powinna być zwrócona w stronę idei, odpowiedzialności społecznej i „rzeczywistości socjalnej”. Literatura awangardowa nie znalazła uznania także u innych międzywojennych krytyków, między innymi Kazimierza Wyki i Ludwika Frydego. Wyka napisał bezwzględna krytykę Schulza – *Dwugłós o Schulzu*. Jej współautorem był Napierski, który opublikował

---

<sup>42</sup> I. Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, s. 1.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 2.



tekst (oceniany współcześnie jako „wyjątkowo drastyczna pomyłka na giełdzie wartości literackich”<sup>44</sup>) w 1939 roku w wydawanym przez siebie dwumiesięczniku „Ateneum”<sup>45</sup>. Napierski krytykę twórczości Schulza pointował: „[...] książki podobne *Sanatorium pod Klepsydrą* są tylko zadziwiającą kopalnią kompleksów, wypowiedzianych z niespotykaną wielomównością i pomysłowością słowa”<sup>46</sup>. Ocena ta brzmi paradoksalnie, zwłaszcza że to właśnie Napierski jako autor powieści awangardowej *Rozmowa z cieniem* był z kolei wraz z Schulzem obiektem krytyki Ignacego Fika.

Znamienne, że *Szczury* Rudnickiego, *Rozmowa z cieniem* Napierskiego, *Sklepy cynamonowe* Schulza i *Obraz ojca w czterech ramach* Tarna to debiuty prozatorskie. Zgodnie z chronologią ich ukazywania się zostały ułożone rozdziały tej książki, będącej również opowieścią o historii polskiej awangardy prozatorskiej lat 30. Każdy z omawianych autorów to zupełnie odmienna osobowość twórcza. Każdy z nich w bardzo różny sposób mierzył się w swoich utworach z fantazmatem ojca. Istotna okazała się między innymi symbolika szczura i cienia łącząca się z wyobrażeniami na temat ojca, a wraz z nią nieodłączne wymiary lęku i śmierci.

*Rozmowa z cieniem* to właściwie rozmowa z ojcem. Bohater powieści Napierskiego wiąże obraz *pater familias* z tradycją, ograniczeniami, które nakłada na artystę dziedzictwo „zwyrodniałej rasy”. Dla Napierskiego w końcu rozmowa z cieniem ojca to ostateczna rozprawa z samotnością. W przypadku Rudnickiego szczury nabierają znaczenia zwierzęcego archetypu cienia, czegoś ciemnego, grzesznego, sprowadzającego lęk i przybierającego twarz ojca. W *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza syn wyrusza spotkać się

<sup>44</sup> W. Bolecki, *Dwugłos o Schulzu*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 94–95.

<sup>45</sup> K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1, s. 156–163.

<sup>46</sup> Cyt. za przedrukiem *Dwugłosu o Schulzu*, [w:] K. Wyka, *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*, oprac. M. Urbanowski, red. H. Markiewicz, M. Wyka, Kraków 2000, s. 427.





z ojcem w miejscu wyjętym spod władzy czasu. Tam cień zostaje nazwany wprost – to „cień śmierci”, który pada na ojca. Epilogiem tych wszystkich sposobów obrazowania fantazmatu jest powieść Tarna, będąca bardzo wyrazistym przykładem awangardowej prozy skupiającej się wokół figury ojca.

Rudnicki, Napierski, Schulz i Tarn, za pomocą innowacyjnego języka i form narracyjnych, na które miały wpłynąć psychoanaliza i powieść Joyce’a, zadawali ważne pytania, będące częścią fantazmatu ojca: o znaczenie tradycji, dziedziczenia, naśladownictwa, a także o sferę wolności i niezależności w życiu ojca i syna. Zasadniczo ich opowieści zaczynają się i kończą w dwudziestoleciu międzywojennym – tak jest w przypadku Napierskiego (rozstrzelany w Palmirach w 1940 roku) i Schulza (zamordowany w Drohobyczu w 1942 roku). Ale pisarze, którzy przeżyli wojnę, kontynuowali temat historii ojców. W twórczości Rudnickiego bardzo ważny i nadal podejmowany w powojennych opowiadaniach był motyw *akedy*, obecny w jego debiutanckiej powieści. Dla Tarna natomiast wielki motyw ojcostwa wiązał się z jego predyspozycjami do twórczości dramatycznej i drogą artystyczną od powieści awangardowej do teatru.

## „Pismo i rana”

Pozornie Rudnickiego, Napierskiego, Schulza i Tarna nie mogło połączyć zbyt wiele. Pokoleniowo różni – najstarszy Schulz urodził się w 1892 roku, Napierski w 1899, Tarn w 1902 i Rudnicki w 1909. Napierski i Tarn to pisarze dzisiaj niemal zapomniani, nieco lepiej znany pozostaje dorobek Rudnickiego. Twórczość Schulza natomiast cieszy się ogromnym zainteresowaniem zarówno wśród czytelników, jak i literaturoznawców, krytyków od lat zaintrygowanych literacką zagadką pisarza z Drohobycza. Wspólne ukazanie tych awangardowych debiutów prozatorskich to ważny i poznawczo istotny cel historycznoliteracki. Nie chodzi tutaj



o dowartościowanie powieści Napierskiego, Rudnickiego czy Tarna. Tym bardziej nie chodzi o wywołanie w wyobraźni czytelników mylnego wrażenia, że zajmowali oni takie miejsce literackie, które *de facto* nie istniało. Istotne jest coś całkiem innego. Wzorem międzywojennych recenzentów nie powinniśmy lekceważyć wartości prozy awangardowej. Zaproponowane zestawienie czterech zupełnie różnych osobowości twórczych służy stworzeniu wierniejszego, niejednostronnego obrazu międzywojnia, w którym prócz „tradycyjnej literatury” nie brakuje miejsca dla powieściowego eksperymentu, choćby był on różnej próby.

Na skraju galaktyki Gutenberga znajduje się wysypisko, na którym gromadzą się odpady cywilizacji pisma i druku. Literatura brukowa, uliczna, sprzedajna. Rojowisko tandety tekstowej, grafomanii, wstydlive świadectwo niedoskonałości ludzkiego ducha, nadużycia pióra i druku. [...] Twory nieudane, kalekie, poronne. [...] Ze wstrętem odwraca się esteta, moralista – piętnuje, ściga – pedagog [...]<sup>47</sup>.

Tak Władysław Panas opisywał środowisko, które zgłębiają badacze patologii pisma mający wyczulone oko na to, co w większości budzi niechęć. W takim otoczeniu Schulz odnalazł Księgę. Tym ważniejsze wydaje się zestawienie jego genialnej twórczości z prozą Napierskiego, Rudnickiego i Tarna, choćby oceniano ją surowo właśnie jako kalekę. To w twórczości tych pisarzy żydowskiego pochodzenia fantazmat ojca, ukazany w różny sposób, chcąc nie chcąc, odsyła do tradycji. Panas w eseju *Pismo i rana* pisał o literaturze polskiej lat 30.:

Dziwny, jungowski cień przeszedł skrajem literatury lat 30. Przeszedł i znikł. Ledwie kto zauważył. Tylko nałogowi czytacz w rodzaju Napierskiego czy Zawodzińskiego. Jak wiadomo, cień u Junga to jeden z archetypów mrocznej, złej strony naszej osobowości. Stawia opór poznaniu. Dostępny przez emocje, które wyzwala „zawsze ktoś inny”. Zaniedbując porządek historycznoliteracki i kulturowy [...]<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> W. Panas, *Pismo i rana*, [w:] Idem, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 59.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 63.



Wydaje się, że wspomniany „dziwny, jungowski cień” przesłaniał dotąd oczywisty związek, który łączy debiuty prozatorskie lat 30. – Rudnickiego, Napierskiego, Schulza i Tarna. Scala je fantazmat ojca, który w istocie jest pytaniem o dziedziczenie, o to, czy awangardowe projekty literackie stworzą nowego człowieka, syna nieobarzonego „cieniem ojca”, „skazą” pochodzenia. W międzywojniu dla pisarzy żydowskiego pochodzenia było to pytanie szczególnie ważne. Dotkliwie odczuwali oni dziedzictwo ojców. W środowisku twórców awangardowych dochodziło do intrygującej sytuacji, kiedy tematyka żydowska, niemal całkowicie nieobecna w dziełach „oficjalnych”, istniała w szkicownikach, pracach „na brudno”. Tak było w przypadku Saszy Blondera, w latach 30. związanego z Grupą Krakowską. Choć na obrazach nie umieszczał motywów żydowskich, szkicowniki zapełniał uczującymi chasydami czy biednymi mieszkańcami sztetli... Ważną kwestią jest uświadomienie sobie, w jakiej atmosferze powstawały projekty awangardowe. Lata 30. naznaczone były wzrostem nastrojów antysemitycznych. Małgorzata Domagalska, analizując poglądy Adolfa Nowaczyńskiego, przybliżała środowisko dziennikarzy związanych z dwoma międzywojennymi skrajnymi pismami – „Myślą Narodową” i „Prosto z mostu”<sup>49</sup>. Za wyjątkowego deprawatora uznawano w nich Freuda wraz z jego „typowo żydowską” teorią psychoanalizy. Jako ciężki zarzut wobec debiutów lat 30. wysuwano ich bezideowość, pomijanie duchowych korzeni, poczucia narodowego. W twórczości Rudnickiego miało brakować śladów polskości. W zarysie *Dwadzieścia lat literatury*, w rozdziale *Zagadnienia i tematy Fik* szczególną niewdzięczność wymawiał „mieszcząnskim poetom pochodzenia żydowskiego”, takim jak Julian Tuwim, który napisał niejeden wiersz „o strasznych mieszczanach”, ale także Światopełkowi Karpińskiemu, Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu. Niewdzięczność zarzucał również Rudnickiemu:

---

<sup>49</sup> Zob. M. Domagalska, *Antysemityzm dla inteligencji? Kwestia żydowska w publicystyce Adolfa Nowaczyńskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1921–1934) i „Prosto z mostu” (1935–1939): na tle porównawczym*, Warszawa 2004.



[...] W prozie potworne obrazy mieszczańskich zakamarków prowincji dał zwłaszcza Rudnicki w *Szczurach*, gdzie przedstawił wkraczającą wprost w patologię beznadziejność miasteczka zaludnionego przez ludzi wykolejonych, pozbawionych nawet instynktu i woli istnienia, wegetujących jak szczury na śmietniku odpadków życia<sup>50</sup>.

W międzywojniu pisarstwo artystów żydowskiego pochodzenia podlegało krytyce, która niestety często miała podłoże narodowe. Eugenia Prokop-Janiec wskazywała rok 1933 jako ważną cezurę, która zaważyła na zakresie znaczeniowym pojęć takich jak literatura polsko-żydowska. To wówczas na łamach polskojęzycznych pism żydowskich stało się ono przedmiotem dyskusji. Zostało także spopularyzowane ważne rozróżnienie „pomiędzy pisarzami polsko-żydowskimi – pisarzami żydowskimi piszącymi po polsku, identyfikującymi się z Żydostwem, a pisarzami polskimi pochodzenia żydowskiego”<sup>51</sup>. Określenia te odwołują się do kryteriów – biograficznego, czyli samoidentyfikacji narodowej i kulturowej artysty, oraz tematu utworu. W międzywojniu polszczyzna stawała się językiem, którym Żydzi posługiwali się na co dzień, w którym tworzyli. Rudnicki w opowiadaniu *Lato* pisał: „Zresztą masy żydowskie mówią przeważnie po polsku, w tym języku toczy się ich dzień powszedni, dla wyrażania swych uczuć posługują się tym językiem”<sup>52</sup>. W ten sposób język stawał się rodzajem kulturowego pomostu<sup>53</sup>. Czasopismem, wokół którego skupiali się pisarze żydowskiego pochodzenia, były „Wiadomości Literackie”. Mimo wirtuozerii polszczyzny artyści w nich publikujący byli atakowani za żydowskie pochodzenie, które dla części międzywojennej krytyki oznaczało wyrok.

<sup>50</sup> I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury*, [w:] Idem, *Wybór pism krytycznych*, wyd. 2, oprac. i wstęp A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 490.

<sup>51</sup> E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992, s. 21.

<sup>52</sup> A. Rudnicki, *Lato*, s. 344.

<sup>53</sup> Zob. E. Prokop-Janiec, *Aspekt polski. Pomost języka*, [w:] *Międzywojenna literatura...*, s. 78.



Jan Błoński w *Autoportrecie żydowskim* zastanawiał się, dlaczego na początku XX wieku w Polsce było tak niewielu prozaików żydowskiego pochodzenia. Argumentował:

Powieściopisarz czerpie zwykle substancję dzieła z doświadczeń własnego życia, zwłaszcza młodości. Tymczasem spolonizowani Żydzi woleli często własną przeszłość zostawiać w cieniu. Doświadczenie biograficzne, nawet powieściowo przekształcone, jawiło się im jako lokalne, nieciekawe, a może nawet wstydlive? Pewnie też często bolesne, nadto trudne do wypowiedzenia [...]<sup>54</sup>.

Fantazmat ojca w debiutach prozatorskich lat 30. dotyczy również tego bardzo istotnego problemu – tożsamości. Rudnicki, Napierski, Schulz i Tarn pochodzili z zasymilowanych bądź asymilujących się środowisk żydowskich. Panas nazwał dwie strategie, które miał do wyboru Żyd piszący po polsku: „Pierwsza zmierza do przedstawienia siebie, podmiotu mówiącego, jako Żyda, czyli Innego. Inny w roli Innego, Żyd w roli Żyda. We własnej roli-masce. Druga, polega na prezentacji swojej Inności jako Tego Samego; Żyd w roli nie-Żyda. Obie znalazły wyraz w naszej literaturze”<sup>55</sup>. W tekstach Rudnickiego, Napierskiego, Schulza i Tarna strategie te współistnieją, zaświadczać o skomplikowaniu fenomenu kulturowego tak zwanej literatury pogranicza<sup>56</sup>. Żydowscy synowie mierzyli się nie tylko ze stereotypami i uprzedzeniami, ale również z własną tożsamością, z wielowiekową tradycją. Panas opisał sytuację zasymilowanych pisarzy za pomocą szczególnej metafory

---

<sup>54</sup> J. Błoński, *Autoportret żydowski, czyli o żydowskiej szkole w literaturze polskiej*, [w:] Idem, *Biedni Polacy patrz na getto*, Kraków 2008, s. 83.

<sup>55</sup> W. Panas, *Pismo i rana*, s. 64.

<sup>56</sup> Eseje Władysława Panasza poświęcone międzywojennej twórczości kulturowego polsko-żydowskiego pogranicza rozwinęła Eugenia Prokop-Janiec, analizując w obszernej rozprawie *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne* szczególną sytuację pisarzy polsko-żydowskich.



– rany, którą próbowali wypowiedzieć językiem literatury<sup>57</sup>. „Pismo i rana” naznaczyły życie i twórczość wielu międzywojennych autorów. Fantazmat ojca połączył debiuty lat 30. pisarzy żydowskiego pochodzenia, jednocześnie przejawiał się w ich twórczości w indywidualny sposób, dzięki czemu te awangardowe projekty do dziś pozostają oryginalne i współtworzą wielką opowieść o historii ojców i synów.

Badania nad reinterpretacją pisarstwa Rudnickiego, Napierkiego, Schulza i Tarna zostały znacząco wzbogacone dzięki kwerendum w Archiwum Państwowym w Łodzi i pomocy Pana Macieja Janika, a także dzięki życzliwości pracowników Instytutu Pamięci Narodowej Oddział w Łodzi, Narodowego Archiwum Cyfrowego, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie oraz Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie. Za możliwość zamieszczenia w książce wizerunku linorytu *Ofiara Izaaka* autorstwa Henryka Barcińskiego, awangardowego malarza i grafika, chciałabym serdecznie podziękować Żydowskiemu Instytutowi Historycznemu im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie. To dla mnie praca symboliczna ze względu na analizowany motyw *ake-dy*, a także czas powstania – 1932 rok. Praca Barcińskiego należy do dokumentacji tak zwanej Berlinki (dokumentacji archiwalnej przedwojennego Muzeum Żydowskiego w Berlinie), będącej obecnie w kolekcji ŻIH.

Wyrazy wdzięczności chciałabym złożyć Promotorowi mojej rozprawy doktorskiej, który przez lata wspierał moje naukowe poszukiwania – Panu Profesorowi Tomaszowi Bocheńskiemu. Chciałabym podziękować za cenne krytyczne uwagi dotyczące fantazmatu ojca otrzymane od Pana Profesora Pawła Próchniaka i Pana Profesora Józefa Olejniczaka. Za życzliwość i wsparcie moich badań naukowych bardzo dziękuję Pani Profesor Danucie Kowalskiej. Za zaufanie i pomoc w badaniach nad twórczością Schulza

<sup>57</sup> W. Panas, *Pismo i rana*, s. 69.



## Wprowadzenie

jestem winna ogromną wdzięczność Panu Profesorowi Stanisławowi Rośkowi.

Pragnę również bardzo podziękować najbliższym – Mężowi, Rodzicom, Rodzinie i Przyjaciołom, na których zawsze mogłam liczyć i którzy nieraz podróżowali ze mną literackimi śladami.



Henryk Barciński, *Ofiara Izaaka*, kolekcja Żydowskiego Instytutu Historycznego im. E. Ringelbluma w Warszawie

## Szczury i Ofiarowanie Izaaka Adolfa Rudnickiego

*Niesamowite jest wszystko, co ma pozostać w tajemnicy,  
w ukryciu, co zaś wyszło na jaw.  
Sigmund Freud, Niesamowite*

W lutym 1931 roku Adolf Rudnicki (właściwie Aron Hirschhorn), młody, dwudziestodwuletni pisarz, ukończył debiutancką powieść *Szczury*. Książka ukazała się w 1932 roku nakładem Towarzystwa Wydawniczego „Rój”. Recenzowali ją znani i cenieni międzywojenni krytycy. Karol Irzykowski na łamach „Wiadomości Literackich” tekst poświęcony *Szczurom* rozpoczynał od ambiwalentnej krytyki:

Zepsuta polszczyzna i niechlujny styl tej powieści właściwie zwalniałyby od jej recenzowania, gdyby nie to, że będąc eksperymentem nie tylko „formalnym”, naprawdę daje ona świeży i oryginalny, choć niezbyt ważny, przekrój rzeczywistości<sup>1</sup>.

Irzykowski mimo zastrzeżeń dostrzegł oryginalność techniki pisarskiej Rudnickiego. Zastanawiał się nad szczególną formą tego „eksperymentu formalnego”. Do opisu *Szczurów* używał porównań z surrealizmem, wskazywał także na możliwy wpływ Jamesa Joyce’a. Ponadto charakteryzował narrację powieści Rudnickiego, doszukując się podobieństw z filmem. W przypadku krytyka literackiego interesującego się sztuką filmową nie dziwi tego typu skojarzenie. Rosnąca popularność kina w XX wieku, a także szczególny wpływ, jaki dziesiąta muza miała wywrzeć na sztukę literacką

---

<sup>1</sup> K. Irzykowski, *Powieść „au ralenti”*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 49, s. 5.



intrygowały wielu. Artur Hutnikiewicz pisał po latach o kinie jako sztuce stulecia, której uwagę poświęcali najwięksi: Apollinaire, Cocteau, Malraux, a także czołowi polscy twórcy.

W Polsce czołowy twórca i animator futuryzmu Anatol Stern uprawiał publicystykę i scenopisarstwo filmowe, a najwybitniejszy krytyk literacki lat międzywojennych Karol Irzykowski dał jedną z pierwszych w skali światowej prób teorii kina, *Dziesiątą Muzę*. Wpływ filmu szedł jednakowoż głębiej, działał na fakturę samych dzieł literackich, rewolucjonizował przede wszystkim pojęcie czasu. Rozbicie ciągłości zdarzeń, napór myśli i nastrojów, relatywność i niekonsekwencje czasowe u Prosta, Joyce'a czy Dos Passosa są najoczywistej proweniencji filmowej<sup>2</sup>.

Innowacyjne techniki pisarskie połączone z osiągnięciami kina opisywał Irzykowski, godząc dwie postawy – krytyka literackiego i znawcy kina. Autor *Dziesiątej Muzy* żył w czasach, w których „film wywołał przede wszystkim prawdziwą rewolucję w przedstawianiu przestrzeni i czasu”<sup>3</sup>. Nowatorstwa tak zwanych powieści awangardowych upatrywano więc w inspiracji sztuką filmową. Irzykowski dostrzegał coraz ściślejsze związki „czasoprzestrzeni” filmowej i literackiej. I właśnie między innymi ten kontekst podkreślał, analizując debiut Rudnickiego:

Nie ma rozdziałów, bardzo rzadkie są „a capite”; sprawy przedstawiane ciągną się gęstą masą. Z filmem jest to podobieństwo, że autor posługuje się najczęściej metodą *au ralenti*, tzn. rozkładaniem momentów na cząstki, oraz tzw. zbliżeniami. Scena porannej rozmowy z ojcem rozwleczona jest na czternaście stronic. Może to jest właściwe tempo takie, jakie towarzyszy przeżywaniu takich scen w czasie teraźniejszym, a nie wtedy, gdy chwile minęły i pamięć już je wiąże w logiczną całość<sup>4</sup>.

Filmowa metoda „zbliżeń”, na którą zwrócił uwagę Irzykowski, łączy się z istotną cechą charakterystyczną w narracji *Szczurów* – rozciągnięciem przeszłych wydarzeń na całe życie głównego

<sup>2</sup> A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1988, s. 51–52.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>4</sup> K. Irzykowski, *Powieść „au ralenti”*, s. 5.



bohatera. W powieści Rudnickiego syn prowadzi nieustanny monolog wewnętrzny, naznaczony niedopowiedzeniami, zaburzeniem związków logicznych, nagłymi przeskokami opowieści. Powraca do dzieciństwa, niejasnych opisów cierpień, których doznał i doznaje w relacji z ojcem. Taka konstrukcja *Szczurów* rzeczywiście może przypominać montaż filmowy, który „pozwała szeregi zdarzeń pokazać jednocześnie, to, co wcześniejsze, później, a co późniejsze, najpierw. Jest to więc czas w przeciwieństwie do czasu empirycznego, a także dramatycznego, bardziej subiektywny i dowolnie organizowany”<sup>5</sup>.

Irzykowski rozważania poświęcone formie *Szczurów* kończył, wskazując na tendencyjną inspirację Freudem: „Rzadko jednak ta forma – przetykana też pretensjonalnościami freudowskimi – wznosi się do tej wyżyny, aby się uzgadniać z treścią i otrzymywać z niej uzasadnienie”<sup>6</sup>. Jeszcze kilka lat wcześniej Irzykowski w recenzji książki doktora Gustawa Bychowskiego *Psychoanaliza*, wydanej w 1928 roku, podsumowywał znajomość i wpływ teorii Freuda:

A tymczasem freudyzm, najgenialniejsze szaleństwo XX w., spopularyzował się w całym świecie. [...] W literaturze francuskiej i niemieckiej wpływ teorii Freuda jest znaczny – pisze się wprost dzieła będące ich ilustracją. [...] W Polsce natomiast nie widać zbytniego zainteresowania się freudyzmem. [...] Przyczyna tego tkwi prawdopodobnie w małym rozpowszechnieniu znajomości języka niemieckiego<sup>7</sup>.

Według Leny Magnone Irzykowski w międzywojniu wspominał o Freudzie jedynie przypadkowo, nieco więcej – pisząc na ten temat w recenzjach dla „Robotnika”<sup>8</sup>. Popularyzowaniu teorii freudowskich miały sprzyjać w latach 30. „Wiadomości Literackie”, w których Irzykowski recenzował książkę doktora Bychowskiego o psychoanalizie, a na początku lat 30. debiut Rudnickiego

<sup>5</sup> A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy...*, s. 51.

<sup>6</sup> K. Irzykowski, *Powieść „au ralenti”*, s. 5.

<sup>7</sup> Idem, *Badania Acherontu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 36, s. 3.

<sup>8</sup> L. Magnone, *Polski freudyta*, [w:] Eadem, *Emisariusze Freuda...*, s. 315.



„inspirowany” Freudem. Wydaje się, że od czasu wypowiedzi Irzykowskiego pod koniec lat 20. teoria wiedeńskiego lekarza cieszyła się coraz większym zainteresowaniem w Polsce, poruszała kwestię zasadniczą – możliwy wpływ na sztukę, w tym literaturę. Antoni Słonimski w 1930 roku w *Kronice Tygodniowej* pisał sceptycznie: „Wierzę, że Freud jest wielkim uczonym, i nawet sądzę, że wpływ freudyzmu na literaturę jest znaczny, ale metoda ta daje zbyt wiele powodów do bajdurzenia. A nie ma nic niebezpieczniejszego od takich uniwersalnych teorii w ustach ludzi o mętnej umysłowości”<sup>9</sup>.

Freudyzm widoczny w *Szczurach* opisywało później wielu krytyków i badaczy, między innymi Helena Zaworska, Anna Wal<sup>10</sup> i Józef Wróbel<sup>11</sup>. Zdaniem Wal: „W *Szczurach* wpływ freudyzmu jest wyraźny, stąd niejednokrotnie musi być wykorzystywany jako podstawowa zasada interpretacyjna”<sup>12</sup>. Podobnie sądził Wróbel, według którego: „Zależność Rudnickiego od Freuda jest czymś nasuającym się nawet przy najbardziej powierzchownej lekturze”<sup>13</sup>. Jako dowody wpływu Freuda na opowiadanie Rudnickiego wymieniał: motyw snu, wiek głównego bohatera – dojrzewanie jako okres wtajemniczeń seksualnych, a także symbole, które odgrywają ważną rolę interpretacyjną w świecie wewnętrznym bohatera: tytułowe szczury i figurę ojca. Oprócz freudyzmu *Szczurów* wskazywano także na możliwe podobieństwa z twórczością Kafki i Schulza. Piotr Kuncewicz charakteryzował tę prozę Rudnickiego jako zupełnie odmienną od jego późniejszych utworów:

Pierwsze i całkiem inne od późniejszej twórczości były *Szczury* (1932), proza dość osobliwa, zagmatwana, właściwie bez akcji. Przedstawia jakieś

<sup>9</sup> A. Słonimski, *Kronika Tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 36, s. 4.

<sup>10</sup> A. Wal, *Wieczna niedojrzałość, czyli lęk przed życiem*, [w:] Eadem, *Twórczość w cieniu menory. O prozie Adolfa Rudnickiego*, Rzeszów 2002.

<sup>11</sup> J. Wróbel, *Halucynacje młodości. „Szczury”*, [w:] Idem, *Miara cierpienia. O pisarstwie Adolfa Rudnickiego*, Kraków 2004.

<sup>12</sup> A. Wal, *Wieczna niedojrzałość...*, s. 25.

<sup>13</sup> J. Wróbel, *Halucynacje młodości...*, s. 160.



małe miasteczko o wiele mówiącej nazwie Raj, skrajnie zresztą biedne, skąd nie może się wyrwać uwięziony własną bezwolą młody chłopak, przeniknięty grozą i kompleksem ojca. Biedny jest świat tych Maksów, Luiz, brudnych Soniek, krańcowa niemal nędza jest udziałem i samego bohatera. Wszystko to zresztą przypomina zarówno Kafkę, jak i Schulza, a niemożność ucieczki z „raju” kojarzy się z niemożliwością opuszczenia piekła u Becketta. Tyle że i Schulz, i Beckett są późniejsi<sup>14</sup>.

Debiutancka powieść Rudnickiego była porównywana z twórczością wielu pisarzy zarówno dawniej, jak i współcześnie. Wśród jej międzywojennych krytyków znalazł się Witold Gombrowicz, który w „Kurierze Porannym” w 1933 roku pod pseudonimem G.K. pisał między innymi o *Szczurach*:

*Szczury* zastanawiają odwagą, z jaką Rudnicki odrzucił wszelkie kanyony literackie w poszukiwaniu najbardziej bezpośredniej formy wyrazu. Tajniki naszych przeżyć zostały ujawnione z odwagą, a można powiedzieć, że w podświadomości autor czuje się jak u siebie w domu. W *Żołnierzach* uderza przede wszystkim bogactwo charakterystyki, oraz iście balzakowska zdolność sformułowania zasady charakterów. Rudnicki z pewnym lekceważeniem odnosi się do formy pisarskiej, słowo jego jest szorstkie, bezpośrednie, często nawet jak w *Szczurach* niedbałe<sup>15</sup>.

Gombrowicz, podobnie jak Irzykowski, mimo niechlujnego stylu, niedbałej polszczyzny, docenił bezpośredniość i naturalność oryginalnej formy zastosowanej przez młodego prozaika. Dostrzegł łatwość, z jaką – dzięki wiedzy na temat podświadomości – Rudnicki oddał stany emocjonalne głównego bohatera i narratora *Szczurów*. Wydaje się, że określenia, których Gombrowicz używał w odniesieniu do języka tej powieści – „słowo szorstkie, bezpośrednie, niedbałe” – brzmią jak eufemizm polszczyzny skaleczonej. W istocie takiej, która jedynie pretenduje do miana literackiej.

---

<sup>14</sup> P. Kuncewicz, *Agonia i nadzieja. Literatura polska od 1918*, t. 1, Warszawa 1991, s. 173.

<sup>15</sup> G.K., *Postawa nowych autorów. Choromański, Gombrowicz, Rudnicki*, „Kurier Poranny” 1933, nr 328, s. 8.



Za określeniem „niedbałości” języka, którym zostały napisane *Szczury*, mogła się skrywać znacząca sugestia. Dla pisarzy żydowskiego pochodzenia w międzywojniu polszczyzna pełniła funkcję papierka lakmusowego. Sprawność językowa, poprawność polszczyzny stanowiły rodzaj sprawdzianu przynależności kulturowej. Eugenia Prokop-Janiec, pisząc o międzywojennej literaturze polsko-żydowskiej jako zjawisku kulturowym i artystycznym, zwracała uwagę na związek przebiegających w międzywojniu procesów akulturacyjnych z szybkimi postępami polonizacji językowej<sup>16</sup>. Określenia stygmatyzujące twórczość pisarzy żydowskiego pochodzenia odnosiły się często do „brudnego”, „skałeczonego” języka. Gombrowicz, skupiając się na polszczyźnie *Szczurów*, mimowolnie wskazał na ten aspekt pisarstwa Rudnickiego, który dla nieprzychylnych krytyków uprzedzonych do pisarzy żydowskiego pochodzenia mógł się stać przyczyną ataku.

Motyw szczurów istotny w twórczości Rudnickiego był również wykorzystywany przez samego Gombrowicza, który w 1937 roku napisał opowiadanie zatytułowane *Szczur*. Zostało ono opublikowane w 1939 roku, a po drugiej wojnie światowej umieszczone w rozszerzonym zbiorze *Bakakaj*. Gombrowicz opisywał w nim za pomocą groteskowej formy perypetie zbója zwanego Huliganem, wyróżniającego się wyjątkowo „rozlewnym usposobieniem”. Huligan mordował ludzi bez litości, przez lata siał postrach w całej okolicy. Pojmanego wreszcie, nie były w stanie pokonać żadne tortury, prócz jednej. Słabym punktem Huligana okazał się lęk przed szczurami. Gombrowicz wy dobył w tej historii nie tylko potencjał wstrętu odczuwanego na widok szczura. Zawarł również symbolikę nadającą szczurom sens falliczny<sup>17</sup>. Szczur wpuszczany w nogawkę spodni Huligana nabiera znaczenia fallicznego, ale w aspekcie odpychającym, budzącym przerażenie i odrazę. Po uwolnieniu

<sup>16</sup> E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura...*, s. 50.

<sup>17</sup> Zob. hasło: Szczury, [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 402.



Huligan na granicy obłędu czuł, jakby wszędzie węszył za nim szczur szukający bezpiecznego schronienia w nogawce jego spodni. Odczucie wstrętu następuje w sposób bezwarunkowy i gwałtowny. Nieważne staje się wówczas, czy Huligan naprawdę jest ścigany przez szczura, czy jedynie to sobie wyobraża. Ohydne doznanie działa na mocy projekcji. Zacierają się rozróżnienia między tym, co rzeczywiste, i wyimaginowane. Już samo wyobrażenie wstrętnego obiektu inicjuje uczucia obezwładniającego strachu i przerażenia.

Jeszcze inny obraz, w którym Gombrowicz posłużył się metaforą szczura, pojawia się w opowiadaniu *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*<sup>18</sup>, pochodzącym z tomu *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, wydany w 1933 roku. Bohater tego opowiadania skrywa tajemnicę, która naznaczyła całe jego życie. Ojciec z niepokojem bada, czy ciało jego syna nie zaczyna zdradzać sekretu. Czarniecki wspomina: „Czasem ojciec brał mnie na kolana i z niepokojem, długo badał moje oblicze. – Nos, jak dotąd – mój – słyszałem, jak szeptał. – Chwała Bogu! Ale tu w oczach... i uszach... biedne dziecię! [...]”<sup>19</sup>. Ojciec – Polak i patriota, martwił się, czy u syna nie uzewnętrznia się cechy matki – z pochodzenia Żydówki. By opisać sytuację Czarnieckiego zrodzonego z tego mieszanego związku, Gombrowicz posłużył się metaforą szczura. Po monologu ojca narrator pyta retorycznie: „jakiej maści winien być szczur zrodzony z czarnego samca i białej samicy? Czy plamisty? Czy też może, gdy przeciwne sobie barwy są ściśle jednakowej siły – wynika z tego skojarzenia szczur bez barwy, bez koloru...”<sup>20</sup>. Gombrowicz z właściwą sobie przenikliwością przywołał w tym opowiadaniu topos, który w historii i literaturze ma bardzo długą tradycję – wstrętnego Żyda<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> O *Pamiętniku Stefana Czarnieckiego* w kontekście teorii czarnego humoru pisał Tomasz Bocheński w książce *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005.

<sup>19</sup> W. Gombrowicz, *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*, [w:] Idem, *Bakakaj*, Kraków 1957, s. 23.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 192.



Dodatkowo wzmocnił wydzwięk opowiadania, odwołując się do zwierzęcego porównania budzącego odrazę. Czarniecki – „szczur neutralny” – został zawieszony w pułapce własnego ciała, ciągłych niepowodzeń, których źródeł pierwotnie nie umiał wyjaśnić. „Rasowe” cechy matki Semitki zostały bezlitośnie sklasyfikowane jako jego defekty fizyczne, budzące wstręt. „Niepewna tożsamość” bohatera bardzo silnie wiąże się z somatycznością, więzami krwi. I to właśnie krwią Czarniecki miałby zmyć „plamę pochodzenia”, idąc na wojnę. Charakterystyczna wizja czyste – nieczyste odpowiada praktykom segregacji społecznej, o której w *Czystości i zmacie* pisała antropolog Mary Douglas. Bohater opowiadania, pół-Żyd może się przedostać do polskiego społeczeństwa dzięki symbolicznemu oczyszczeniu się we krwi i zmyciu „brudu” pochodzenia. Co w istocie oznaczał ten brud? W sferze mentalnej składały się na niego stereotypy, a także przekonanie o wyższości cywilizacji, postępu, higieny. Joseph Roth w esejach *Żydzi na tułaczce* zwracał się do wszystkich czytelników, „przed którymi nie trzeba bronić Żydów ze Wschodu; [...] którzy mają szacunek dla bólu, dla ludzkiej wielkości i dla brudu, wszędzie towarzyszącego cierpieniu; [...]”<sup>22</sup>. Roth barwnie odtworzył losy żydowskiej zbiorowości. Ukazał atmosferę i wygląd gett, które odróżniały się na tle wielkich europejskich metropolii rozwijających się w rytm postępu. Małe uliczki, na których było czuć „cebula, nafta, śledziami, mydłem, pomyjami, domowymi gratami, benzyną, gotowaniem, stęchlizną i delikatesami”<sup>23</sup>, a w powietrzu unosiło się pierze, tworzyły scenerię mającą już całkiem niedługo tragicznie zniknąć, przetrwać jedynie w zbiorowej pamięci. Wśród zwolenników postępu widoki brudnych żydowskich ulic z pewnością budziły absmak. Gombrowicz znał specyfikę sztetla i konfliktów występujących między Polakami i Żydami, z wprawą poważnego

<sup>22</sup> J. Roth, *Żydzi na tułaczce*, przeł. M. Łukasiewicz, wstęp A. Taborska, Kraków–Budapeszt 2017, s. 15.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 73.



kpiarza trafił w sedno, snując jedynie na pozór absurdalną opowieść o perypetiach pół Polaka, pół Żyda.

Aleksander Hertz, opisując historię Żydów w kulturze polskiej, posłużył się terminem *passing*. Dotyczył on mieszkających w Stanach Zjednoczonych Afroamerykanów, u których nastąpiło takie zatarcie cech murzyńskich, że zaczynają uchodzić za białych. Hertz odniósł ten termin także do innych nacji. Argumentował, że o *passing* można było mówić w Polsce, w Niemczech, na Węgrzech w stosunku do osób pochodzenia żydowskiego, „o których niearyjskości nikt nie wiedział”<sup>24</sup>. Zjawisko *passing* wiązało się w tym ujęciu z tajemnicą żydowskiego pochodzenia. Tak długo jak nie było ono znane ogółowi, nie dostrzegano „typowych” cech świadczących o pochodzeniu. Dopiero kiedy sekret wychodził na jaw, zaczynano widzieć „odrębność wyglądu rasowego, swoistość języka, właściwości psychiczne i obyczajowe”<sup>25</sup>.

Analogiczny proces został uchwycony przez Gombrowicza w opowiadaniu *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*. Opisany mechanizm polega na odkrywaniu różnic kulturowych, które uwydatniały żydowskie pochodzenie Czarnieckiego. Dokładne obserwacje przeprowadzane przez ojca bohatera są w zasadzie oczekiwaniem na to, że w myśl zbiorowych przekonań różnice powinny u syna wystąpić. Literacki obraz pół Żyda, pół Polaka stworzony przez Gombrowicza, odnoszący się do metafory szczura, „brudu pochodzenia”, dotyczy tematu żydowskiego dziedzictwa, który intrygował również Rudnickiego. Autor *Szczurów* cenił Gombrowicza. Po latach powracał we wspomnieniach do znajomości z nim oraz do tekstu *Postawa nowych autorów. Choromański, Gombrowicz, Rudnicki*. Pisał o autorze *Ferdydurke* jako o samotniku, który w dziedzinie literatury nie zawierał tanich sojuszków. Gombrowicz wyznawał bowiem ścisły podział pisarzy na pierwszorzędných i drugorzędnych. Do wielkich twórców zaliczał Szekspira i Rabelais’go. Sam miał

<sup>24</sup> A. Hertz, *Żydzi w kulturze polskiej*, Warszawa 2003, s. 68.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 70.





zostać naznaczony przez „polską biografie, złożoną z emigracji, samotności, biedy”<sup>26</sup>, utrudniających wdarcie się „na stanowiska pierwszorzędnych”. Rudnicki wspominał:

Widzę go [Witolda Gombrowicza, przyp. – M.W.] w obszernym ciemnym mieszkaniu na Natolińskiej. Młody Czytelniku, nie sprawdzaj, nie staraj się zobaczyć, nic nie ocalało z dawnej Natolińskiej, nie chodź, dzisiejsza Natolińska niewiele ma wspólnego z dawną. Po *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, który potem stał się *Bakakajem*, zaprosił mnie do siebie. Ogłosił był właśnie artykuł o Choromańskim, o mnie i o sobie i podpisał go nazwiskiem swojego kuzyna – Kotkowskiego, który, zdaje się, dotąd żyje gdzieś w świecie; był bogaty i mógł sobą obdarować trzech, czterech autorów, był dużo, dużo dojrzałszy od nas wszystkich. W Choromańskim widział chorobę, we mnie słabość, a w sobie – nicość. [...]<sup>27</sup>

Rana, którą u Gombrowicza diagnozował Rudnicki, powstała na skutek wielu dolegliwości, jedną z nich była izolacja na emigracji blokująca wzniesienie domu literatury, takiego jaki potrafili zbudować Wielcy Pisarze. Zdaniem Rudnickiego: „Na emigracji [Gombrowicz, przyp. – M.W.] postawił przed sobą miecz, nagi polski miecz, i raz po raz nadziewał się na niego”<sup>28</sup>. Zestawienie: Choromański, Gombrowicz, Rudnicki ułożone przez autora *Ferdydurke* dowodzi dojrzałości, o której wspominał Rudnicki. Gombrowicz potrafił nazwać to, co nowe pokolenie pisarzy zaledwie intuicyjnie wyczuwało – przeobrażenia w polskiej prozie, które jednak nie u wszystkich znajdowały uznanie.

Świadectwem niechęci wobec literatury awangardowej są międzywojenne oceny debiutu Rudnickiego, który miał zdecydowanie nieprzychylnego krytyka. Był nim Ignacy Fik, wyznający pozytywistyczny imperatyw użyteczności literatury. Pojęcie użyteczności, któremu podporządkowywał ocenę literatury, często

---

<sup>26</sup> A. Rudnicki, *Rana Witolda Gombrowicza*, [w:] Idem, *Krakowskie Przedmieście pełne deserów*, Warszawa 1986, s. 235.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 233–234.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 236.



przesłaniało niuanse decydujące o wartości międzywojennej prozy. Jerzy Stempowski w *Liście do niemieckiego przyjaciela* pisał o imperatywie użyteczności: „Użyteczność była zawsze pojęciem niejasnym. Nie znając przyszłości, nie możemy trafnie ocenić, co okaże się użyteczne. Wiemy także, że wszystkie rzekomo użyteczne cele, dla których za naszego życia narody Europy mobilizowały wszystkie swe resursy, okazały się złudne i nieosiągalne”<sup>29</sup>. Wydaje się, że niekiedy w wyniku mieszczańskich oporów eksperymenty literackie uznawano za przekroczenie norm, wykroczenie przeciwko przykazaniu o użyteczności literatury. Nie dostrzegając tego, jak niejasnym pojęciem pozostaje „użyteczność”, także jako oręż krytyki.

Fik był zdecydowanym przeciwnikiem prozy psychologicznej (w tym tej inspirowanej psychoanalizą) w literaturze międzywojennej. Pisał:

Mówiąc o wartościach nowej literatury psychologicznej, rzuca się przede wszystkim słowo: psychoanaliza. Lansowana jest ona jako pierwszorzędną metoda i wartość również artystyczna. Dochodzi do tego, że jedynej racji i sensu literatury szuka się w jej służbie psychoanalizie. Freud, kładąc podwaliny pod tę naukę, widział w niej jedynie narzędzie ważne w psychiatrii przy rozpoznawaniu i leczeniu chorób nerwowych. Psychoanaliticy literaccy robią z niej cel sam w sobie<sup>30</sup>.

Zarzut dotyczący bezwartościowości i nadużyć psychoanalizy w twórczości literackiej rozciągnął Fik na ocenę *Szczurów*, a także na pisarstwo Michała Choromańskiego, Brunona Schulza, Stefana Napierskiego i innych artystów, którzy mieli wybrać „zbożenia” jako temat swoich utworów.

Tematy psychopatologiczne uprawia zresztą cały szereg pisarzy o mniej zindywidualizowanym „światopoglądzie”. Zbożenia płciowe

<sup>29</sup> J. Stempowski, *List do niemieckiego przyjaciela*, Wyborcza.pl, <http://wyborcza.pl/7,75968,21346608,list-do-niemieckiego-przyjaciela.html> (dostęp: 11.02.2017).

<sup>30</sup> I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury*, s. 530.



w formie homoseksualizmu czy miłości lesbijskiej zdobyły sobie prawo obywatelstwa w nadspodziewanie wielu powieściach. Ukazywane są bardzo otwarcie i brutalnie lub też osnute delikatną firanką niedopowiedzeń. Wystarczy wymienić powieści Witkiewicza, Kudlińskiego [...].

Charakterystyczny stosunek chłopca do ojca ukazany został w „Szczyrach” Rudnickiego. Irracjonalną aurą odznaczają się „Panny z Wilka” Iwaskiewicza, „Latarnie świecą w Karpowie” Ważyka, „Miasto księży-ców” Balińskiego i „Pada deszcz” Flukowskiego<sup>31</sup>.

Fik odmalował obraz literatury na usługach psychoanalizy, nieudanego związku, z którego miały powstać utwory o miernych walorach artystycznych. Zgodnie z wyobrażeniami krytyka tematem takiej twórczości muszą być osobniki wynaturzone i nienormalne, a także rejony psychiki, które opisał za pomocą metafor choroby i brudu, by nadać im negatywne nacechowanie aksjologiczne i odesłać czytelników do ich moralnej oceny.

Powoli dla powieściopisarza największy interes zaczyna przedstawiać człowiek możliwie nienormalny. Im okaz jest więcej potworkowaty, tym więcej dostarcza materiału dla egzotyki psychologicznej. Poza tym nasi „psychoanalitycy w podróży” mogą postępować z takim materiałem tak, jak postępują zwykli podróżni po krajach egzotycznych: mogą błagować! Któż ich skontroluje? Granice możliwości psychicznych są obszerne. A zwłaszcza taka dżungla jak – podświadomość!

Jeśli brakuje specjalnych typów do analizy, rzuca się psychoanalitikę na człowieka normalnego. Do licha! Przecie i jego można złapać na gorącym uczynku. Odbywa się psie węszenie za każdym śladem bydlęctwa i kretyństwa, świństwa i zaniedbania w naturze ludzkiej. Byle się dobrać do wrzodów, miejsc wstydliwych, brudnych zakątków. A potem, co za rewelacje! Jest! Znalazłem!<sup>32</sup>

Znamienne, że Fik widział „wynaturzoną”, eksperymentalną literaturę w służbie psychoanalizy. Magnone, odnosząc się do relacji Schulz – Gombrowicz – Freud, za autorem recenzji *Wstępu do psychoanalizy*, zwracała uwagę na bardzo ważną tendencję

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 535–536.

<sup>32</sup> Idem, *Literatura choromaniaków*, [w:] Idem, *Wybór pism krytycznych*, s. 127.



w międzywojennej krytyce literackiej, której zdawał się ulegać nie tylko Fik:

[...] pisarzowi [Gombrowicz] udało się bowiem dostrzec niezwykle charakterystyczny rys międzywojennej krytyki literackiej, czyli dopatrywanie się przez nią wpływu psychoanalizy w każdym awangardowym projekcie prozatorskim. Jak się zdaje, było tak przede wszystkim dlatego, że polscy recenzenci, jeszcze zanim dostali do rąk rodzime próby, już wiązali europejski nurt odnowy formy powieściowej z freudyzmem. Eksperymenty literackie Marcela Prousta, Virginii Woolf czy Jamesa Joyce'a miałyby być według znawców zainspirowane właśnie przez odkrycia Freuda [przyp. i wyróżnienie – M.W.]<sup>33</sup>.

Tropem międzywojennej krytyki podążała także Helena Zaworska. W latach 50. XX wieku Zaworska w *Przedmowie* do zbioru międzywojennych opowiadań Rudnickiego zwracała uwagę na atmosferę, w której debiutował Rudnicki:

Krąg prozatorskich debiutów owych lat wyznaczyły między innymi nazwiska Michała Choromańskiego, Witolda Gombrowicza, Bruno Schulza. Dzieliło ich wiele – i typ zainteresowań pisarskich, i warsztat artystyczny, i skala talentu. Łączyła jednak ogólna atmosfera krzykliwych haseł, sztucznego fermentu niosącego ze sobą nikłą pianę treściowych i formalnych dziwactw, które tak fałszywie oceniano jako miarę oryginalności i indywidualności pisarskiej<sup>34</sup>.

Fascynację młodego Rudnickiego psychoanalizą Zaworska uznała za rodzaj maniery literackiej, której sprzyjały atmosfera lat 30. i powodzenie, jakim cieszyły się w tym czasie teorie Freuda. Mimo upływu lat, po wojnie krytyczka nadal zdawała się nie doceniać znaczenia psychoanalizy jako zwrotu w wyobrażeniach o ludzkiej psychice i popędach seksualnych, a także jej wpływu na literaturę. Istotna okazała się jednak dla niej pasja, z którą autor *Szczurów* potępiał beznadzieję wegetacji w małym miasteczku,

<sup>33</sup> L. Magnone, *Wstęp do psychoanalizy*, s. 425.

<sup>34</sup> H. Zaworska, *Przedmowa*, [w:] A. Rudnicki, *Młode cierpienia*, s. 5.



miał ujawniać w ten sposób zainteresowanie realnym życiem, a nie wyłącznie abstrakcjami.

[...] debiut Adolfa Rudnickiego wyrósł w cieniu owego zainteresowania dla niesamowitości i patologii, dla psychologizacyjnych refleksji i słownych dziwolągów. Jego pierwsza książka *Szczury* (1932) była typowym przykładem psychologizycznej manieri. Słowa „maniera” używam tu specjalnie. *Szczury* były bowiem wyrazem zmanierzowania literackiego, wtłaczania własnych doświadczeń i własnych obserwacji w wąziutkie ramy wydedukowanych z Freuda pomysłów, wykoncypowanych za biurkiem lub powtarzanych za innymi fałszywych atrakcyjności o począstkowanej na elementy świadomości człowieka. Ale nawet w tej pierwszej książce spoza stylizatorskich pomysłów psychologizycznych wyraźnie widać głębszy, istotniejszy nurt powieści: nienawiść do pustej vegetacji małomiasteczkowych lumpów i mieszcuchów, do ich płaskich obyczajów, zainteresowań, do ich żałośnie małej wiedzy o świecie. Ucieczka Rudnickiego w psychologizyczne abstrakcje nie była mimo wszystko ucieczką od człowieka i realnych spraw jego życia<sup>35</sup>.

Zaworska próbowała opisać sztuczną atmosferę sprzyjającą powstawaniu „eksperymentów pisarskich”, którym w międzywojniu mylnie nadawano wartość literacką. W podnieceniu miano poszukiwać oryginalności tam, gdzie efektowne hasła zakrzykiwały miałąk treść. W tych okolicznościach – klimacie literatury lat 30. – bardzo ważne miejsce zajmowały zdobycze psychoanalizy, które, wydaje się, działały na zasadzie wytrychu. Otwierały pewien określony sposób opowiadania o człowieku, przypominający narrację detektywistyczną – szukanie śladów, zbieranie dowodów, interpretacja faktów i odkrywanie skrytej w podświadomości prawdy.

## Teoretyczne podstawy psychoanalizy

W dwudziestoleciu międzywojennym psychoanaliza funkcjonowała jako nowa metoda, przy użyciu której próbowano odczytywać współczesność. Dopiero zaczynała istnieć poza praktykami

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 5–6.



leczenia klinicznego. Wkraczając na terytorium życia społecznego, wzbudzała zainteresowanie, ale też obawy dotyczące zbyt łatwego, mechanicznego adaptowania należących do niej pojęć i schematów do odległych dziedzin nauki, kultury i sztuki. Zwolennikiem krytycznej postawy wobec teorii wiedeńskiego psychiatry był Bolesław Miciński. Według Romy Kwiecień ten znakomity krytyk i eseista:

Doskonale rozumiał też, że konstruując własne interpretacje doktryny, staje wobec pewnego popularnego paradygmatu: „Wszyscy dziś mówią o Freudzie (podświadomość... kompleksy... erotyzm...), tak jak mówiono przed laty o Lambrosie (geniusz... szaleństwo...). Wobec sensacyjno-brukowego pojmowania freudyzmu w odbiorze powszechnym przyszły autor *Podróży do piekieł* widział konieczność rzetelnej pracy popularyzatorskiej, tak więc otwarcie nowego okresu w jego działalności krytycznej znów, jak w przypadku początku znajomości z Witkacym, zaowocowało powstaniem szeregu tekstów relacjonujących główne idee i założenia psychoanalizy<sup>36</sup>.

W artykule *O teoretycznych podstawach psychoanalizy* Miciński zapisał zasadnicze wątpliwości dotyczące instrumentalnego wykorzystywania pojęć psychoanalizy, której sednem jest „tzw. interpretacja, tj. technika pogłębiania znaczenia (sensu) gestów i wypowiedzi”<sup>37</sup>. Teoria ta została stworzona przez lekarzy praktyków, którzy według Micińskiego nie są przyzwyczajeni do precyzyjnego teoretycznego formułowania zagadnień. Dlatego miał powstać chaos terminologiczny, „niechlujstwo pojęciowe i słownictwo wzorowane (tak ze względu na zawód twórców, jak i na epokę) na wypróbowanych i «urzędowych» wzorach”<sup>38</sup>. Miciński dostrzegł w teorii Freuda szczególną ambiwalencję, nomen omen tak przecież ważną w rozważaniach wiedeńskiego badacza. Dzięki technice

<sup>36</sup> R. Kwiecień, *Bolesław Miciński i psychoanaliza*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 86–87.

<sup>37</sup> B. Miciński, *O teoretycznych podstawach psychoanalizy*, „Verbum” 1938, nr 4, s. 716.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 720.



interpretacyjnej i ukazaniu znaczenia podświadomości psychoanaliza „odsłoniła otchłań życia «wewnętrznego», ale nadając podświadomości finalistyczną dynamikę, skoncentrowała się na objawach «zewnątrznych» – w swoistej indywidualnej strukturze wypowiedzi i zachowania szuka implicite zawartej i szczególnie sformułowanej treści «wewnętrznej»”<sup>39</sup>. W ten sposób, zdaniem Micińskiego, powstało paradoksalne odwrócenie porządku czasowego, ponieważ „odtworzona na podstawie interpretacji treść ukryta jest wcześniejsza od treści jawnej”<sup>40</sup>.

Namysł Micińskiego nad psychoanalizą może rzeczywiście, tak jak sugerowała Kwiecień, mógł być podszyty potrzebą rzetelnego zrelacjonowania i zrewidowania głównych założeń psychoanalizy. Wydaje się, że kierował nim jeszcze inny powód. Miciński pisał:

Dla opartej na głębinowych wymiarach psychicznych psychoanalizy, nie myśl, ale lęk jest podstawowym faktem psychicznym. Istnienie jednostki rozwija się między biegunami narodzin i śmierci – rozwija się na linii ścierania się dwóch instynktów: instynktu życia i instynktu śmierci. Każdy lęk jest zawsze jedną z form lęku przed śmiercią (Stekel) – prototypem uczucia lęku jest akt narodzin (Freud)<sup>41</sup>.

Podkreślając znaczenie lęku w teorii psychoanalitycznej, Miciński ujawniał także rozumienie bardzo ważnego, a według niego tragicznego pojęcia w psychoanalizie – człowieka. Podsumowywał: „Lęk jest wykładnikiem psychoanalitycznego pojęcia człowieka jako istoty niesamowystarczającej”<sup>42</sup>. Autor *Podróży do piekieł* w lęku jako podstawowym fakcie psychicznym w teorii Freuda widział zaprzeczenie fundamentalnych wartości humanistycznych. Zobaczył człowieka jako istotę głęboko nieszczęśliwą, zdezorientowaną i niesamowystarczającą.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 728.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 730.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 740.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 741.



Człowiek w ujęciu psychoanalizy jest niesamowystarczalny: odcięty od rzeczywistości transcendentnej, nie znajdując w założonym przez siebie świecie wartości punktu oparcia, nie znajduje oparcia w sobie. Z egocentryzmu nie wynika jeszcze miłość własna, o której tyle piszą Freud i Adler – psychoanaliza właśnie wykazała, jak dalece człowiek umie nienawidzić samego siebie – jak w nienawiści do bliźnich nie mogąca wykroczyć poza siebie monada ludzka wyżywa tylko przez projekcję nienawiść do siebie samej<sup>43</sup>.

Miciński przyjął w rozważaniach nad psychoanalizą postawę egzystencjalną, pomijając inne ważne wymiary lęku – w tym historyczny. Można przypuszczać, że przyczyna tej postawy tkwi w biografii autora rozprawy *O teoretycznych podstawach psychoanalizy*. Jak relacjonuje Magnone, freudowska wizja człowieka niesamowystarczalnemu zbliżała do myśli św. Augustyna, Kierkegaarda, Heideggera. Być może tą drogą dotarł Miciński do katolicyzmu, bo „psychoanaliza okazała się dlań paradoksalnym pomostem do wiary”<sup>44</sup>.

Artykuł dotyczący psychoanalizy Miciński opublikował w 1938 roku. Ukazał się więc na rok przed wybuchem drugiej wojny światowej i dobitnie zaświadczał o międzywojennym namyśle nad nowatorską teorią, która wywracała wyobrażenia o dwudziestowiecznym człowieku. Wglądu do pogmatwanego wnętrza ludzkiego, zmierzenia się z ambiwalentnymi stanami psychicznymi, przepełnionymi wieloznaczną symboliką, podjęli się pisarze, których twórczość ogólnie określano w międzywojniu jako psychologiczną. Wystarczy jednak wskazać na takie powieści jak *Obraz ojca w czterech ramach* (1934) Adama Tarna czy *Cudzoziemka* (1936) Marii Kuncewiczowej, by dostrzec różnicowanie tej literatury. Nie były to jedynie utwory wygrane na akordzie zainspirowanym teorią Freuda, lecz narracje opisujące psychikę ludzką w niespotykany dotychczas sposób.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 742.

<sup>44</sup> L. Magnone, *Wstęp do psychoanalizy*, s. 409.





## „Jak pod ostrzem noża...” Motyw *akedy* w twórczości Rudnickiego

Zainteresowanie Rudnickiego osiągnięciami psychoanalizy cechowała młodzieńcza żywołość, dzięki której pierwsze wydanie *Szczurów* w ocenie krytyków, mimo pewnych niedociągnięć w strukturze formalnej (głównie freudowskiej tendencyjności), cechuje oryginalność. Wydaje się jednak, że międzywojenni, a także późniejsi krytycy przeoczyli ważny element – strukturę intymną debiutanckich *Szczurów*, która odkrywa korzenie pisarstwa Rudnickiego. Pojawia się w nich eskamotowany zapis doświadczenia żydowskiego. Jego świadectwem jest przede wszystkim po raz pierwszy wpleciony w tę powieść motyw *akedy*, który przetworzony i znacznie rozbudowany powraca nie tylko w powojennym wydaniu *Szczurów*, ale także w późniejszych opowiadaniach Rudnickiego – *Ofiarowaniu Izaaka* zamieszczonym w dwóch wersjach w tomach: *Teksty małe i mniejsze* (1971) oraz *Noc będzie chłodna, niebo w purpurze* (1977).

Biblijny motyw ofiarowania Izaaka przez Abrahama na górze Moria (Ks. Rodzaju 22, 1–19) doczekał się wielu komentarzy. Ofiara, która ma zostać złożona z własnego syna, stawia pytanie o miłosierdzie Boga, o miłosierdzie Ojca. Søren Kierkegaard w rozprawie *Bojaźń i drżenie* skrupulatnie opisywał kontekst sytuacji, w której znaleźli się Sara i Abraham.

Sara bowiem, choć podstarzała, była dość młoda, aby pożądać macierzyństwa, Abraham zaś, choć siwowłosy, był dość młody, aby pragnąć ojcostwa. Powierzchnianie rzecz biorąc, jest w tym coś dziwnego, że stało się wedle ich oczekiwania, przy głębszym rozumieniu leżą w tym dziwi wiary, że Abraham i Sara byli dość młodzi dla pragnienia, a wiara zachowała ich pragnienie, a tym samym i młodość<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Kraków 2008, s. 51–52.



Sara na wiadomość, że zostanie matką, zareagowała śmiechem, mówiąc: „Teraz gdy się zestarzałam, mam tej rozkoszy zażywać! I pan mój jest stary!”<sup>46</sup>. Śmiech Sary okazał się znaczący. Zdaniem Rasziego Sara śmiała się, bo nie dowierzała obietnicy boskiej<sup>47</sup>. Po narodzinach upragnionego syna dla Abrahama nadeszła ciężka próba. Bóg zażądał od niego życia Izaaka. Kierkegaard wskazywał na dwa przeciwstawne rozumienia czynu Abrahama. Zgodnie z porządkiem moralnym należałoby nazwać to, co chciał zrobić Abraham, morderstwem Izaaka. Natomiast religijne określenie to „ofiarowanie Izaaka”. Zdaniem Kierkegaarda „w tej sprzeczności mieści się właśnie owa bojaźń, która może przyprawić człowieka o bezsenność, a przecież Abraham nie będzie tym, czym jest, bez swojej bojaźni”<sup>48</sup>. Kierkegaard ukazał Abrahama jako człowieka, którego wyróżniał wysiłek wiary i to dzięki niemu jako ojciec, wierząc, „nie wyrzekął się Izaaka, ale wiara mu go zwróciła”<sup>49</sup>. Zastanawiająca jest nieobecność Sary w tym bardzo ważnym wydarzeniu dla jej syna i męża. Według duńskiego filozofa Abraham nie powiedział nic żonie: „Abraham milczy – ale przecież nie może mówić, na tym polega jego udręka i niepokój”<sup>50</sup>. Wypowiada tylko jedno zdanie, odpowiada Izaakowi: „Bóg upatrzy sobie ofiarę jagnięcia na całopalenie, synu mój!”. Jacques Derrida interpretuje to zdanie jako przejaw szczególnej odpowiedzialności, którą bierze na siebie Abraham.

Gdyby powiedział „jest jagnię, mam je” albo „nie wiem, nie mam pojęcia, gdzie znaleźć jagnię”, skłamałby, powiedziałby, ale powiedziałby nieprawdę. Mówi nie skłamawszy, odpowiada nie odpowiedziawszy. Oto

<sup>46</sup> B. Szwarcman-Czarnota, *Mąż jej jest w bramach szanowany, zasiada w radzie starszych kraju – Sara*, [w:] Eadem, *Cenniejsze niż perły. Portrety kobiet żydowskich*, Kraków 2010, s. 44.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>48</sup> S. Kierkegaard, *Bojaźń i drzenie*, s. 60.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 79.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 144.



dziwna odpowiedzialność, która nie polega na odpowiadaniu ani nie na nieodpowiadaniu<sup>51</sup>.

Bella Szwarzman-Czarnota przytacza mało znaną interpretację Dvory Yanow *Sarah's Discovered Silence. A Newly Discovered Commentary on Genesis 22 by Rashi's Sister*. W komentarzu tym (którego autorką miała być siostra Rasziego) Sara starała się ochronić Izaaka, odchodzi od Abrahama, zabierając syna. Jest jednak zbyt stara, by zaprotestować przeciwko przyjsciu Abrahama po Izaaka, który przez lata milczy o tym, co się stało. Kiedy decyduje się opowiedzieć matce prawdę, „Sara nie może unieść brzemienia tej opowieści”<sup>52</sup>. Sara znika z opowieści biblijnej, bo jak przypuszcza Szwarzman-Czarnota na podstawie przytoczonych komentarzy – doznaje śmiertelnego wstrząsu w wyniku podwójnej zdrady: „ze strony męża i tego, co nazywa się zwyczajnym życiem, a jest życiem-ku-śmierci”<sup>53</sup>.

Zgodnie z tradycją żydowską każdy chłopiec wkracza do świata mężczyzn, mając trzynaście lat. „Z tego zapewne powodu ofiarowanie czy, dosłownie, «związanie» Icchaka (*acedat Icchak*) bywa w tradycji rabinicznej sytuowane właśnie na jego trzynasty rok życia”<sup>54</sup>. *Akeda*<sup>55</sup> funkcjonuje w różnych lekcjach, między innymi w dziewiętnastowiecznym tłumaczeniu Tory Izaaka Cyklowa oraz

---

<sup>51</sup> J. Derrida, *Darować śmierć. Komu darować (Wiedzieć, by Nie Wiedzieć)*, przeł. K. Liszka, M. Pawlikowska, [w:] *Czytanie Derridy*, red. B. Małczyński, R. Włodarczyk, Wrocław 2005, s. 84.

<sup>52</sup> B. Szwarzman-Czarnota, *Mąż jej jest w bramach szanowany...*, s. 52.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>55</sup> O rozumieniu słów *akeda* i *holocaust* pisał m.in. Władysław Panas: „Słowo *holocaust* wywodzi się ze starotestamentowej, biblijnej greki, gdzie oznacza dobrowolną ofiarę całopalenia i odnosi się do ofiary Izaaka (Gen 22,2). W teologii judaizmu „ofiara Izaaka” określana jest zresztą hebrajskim terminem *akedah*. I jak wiadomo – ów biblijny *holocaust-akedah* nie dokonuje się”. Zob. W. Panas, *Shoah w literaturze polskiej*, [http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/56907/Szoah\\_w\\_literaturze\\_polskiej.pdf](http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/56907/Szoah_w_literaturze_polskiej.pdf) (dostęp: 25.01.2017).



współczesnym Sachy Pecarica we współpracy z Ewą Gordon wraz z komentarzami Rasziego (Szłomo ben Icchak). We *Wprowadzeniu do Imion-Ojca* Jacques Lacan przywołał jeden z bardziej zastanawiających komentarzy Rasziego do ofiarowania Izaaka:

Kiedy Abraham dowiaduje się od anioła, że nie jest tu po to, by złożyć w ofierze Izaaka, Raszi wkłada w jego usta słowa: „Jak to? W takim razie przyszedłem nadaremnie? Mimo wszystko przynajmniej go skaleczę, aby upuścić nieco krwi. Czy sprawi Ci to przyjemność, Elohim?”<sup>56</sup>

W komentarzu Rasziego zaskakuje gorliwość, z którą Abraham chce oddać syna w ofierze. Powstrzymanie wyroku nie oznacza radości, uczucia ulgi, lecz zawód, niedowierzenie Abrahama, że ofiara się nie dokona, nie zostanie upuszczona nawet kropla krwi. Szczególnie współcześnie dla lekcji zaproponowanej przez Rasziego istotne jest przypomnienie znaczenia kultu ofiarnego w tradycji żydowskiej. W rytuale Mojżeszowym istniały dwa rodzaje ofiary – bite (ofiary całopalne, zagrzeszne i opłatne) i śniedne<sup>57</sup>. Całopalna ofiara, którą miał oddać Abraham z własnego syna, należała do ofiar oczyszczających, mających rozgrzeszyć cały lud izraelski w świętym ogniu. Pytanie Abrahama o daremny trud, kiedy anioł przekazał wiadomość o oszczędzeniu życia jego syna, może brzmieć zaskakująco, absurdalnie, fanatycznie. Dziś trudno byłoby zrozumieć i usprawiedliwić zapobiegliwość, dzięki której Abraham chciał wyjednać ludowi żydowskiemu boską przychylność. Symbolika ofiarowania odsyłała do syna jako znaku przymierza z Bogiem. *Akeda* była rodzajem wystawienia na próbę Abrahama, któremu Bóg dał obietnicę o przedłużeniu i świetności rodu. Po hebrajsku imię Izaak brzmi *Icchak* i pozostaje w związku ze słowem „śmiać się”<sup>58</sup>. Miało symbolizować śmiech leciwych rodziców, Sary

<sup>56</sup> J. Lacan, *Wprowadzenie do Imion-Ojca*, przeł. R. Carrabino, J. Kotara, B. Kowalów, A. Kurek, [w:] Idem, *Imiona-Ojca*, Warszawa 2013, s. 89–90.

<sup>57</sup> I. Cylkow, *Uwagi wstępne*, [w:] Tora, przedruk Kraków 2006, s. IX–XIII.

<sup>58</sup> Zob. *Narodziny Izaaka*, [w:] Z. Kosidowski, *Opowieści biblijne*, Warszawa 1983, s. 46.



i Abrahama, którzy nie dowierzali obietnicy Boga<sup>59</sup>, będącej przecież „motorem zachowania ciągłości, niejako podwójnym, skoro przykazanie dotyczyło zarówno rozmnażania się, jak i pamiętania”<sup>60</sup>, czyli nakazu tak ważnego w tradycji żydowskiej. Ponadto zwyczajna próba Abrahama miała oznaczać nie tylko nieograniczone posłuszeństwo Bogu, ale także potępienie przez Boga ofiar ludzkich, „będących w powszechnym zwyczaju u pierwotnych ludów Bliskiego Wschodu (Moabitów, Amonitów, Egipcjan, Kartagińczyków i wielu innych)”<sup>61</sup>.

Artur Sandauer w esejach wydanych w latach 70. XX wieku, będących komentarzami biblijnymi, przytaczał historię starożytnego obyczaju składania pierworodnego syna w ofierze bogu, który miał być jego domniemanym ojcem. Przypominał:

Kapłani Chaldei, skąd wywodził się przecież Abraham, posiadali *ius primae noctis*. Młoda małżonka spędzała w świątyni pierwszą noc po ślubie; jej płód uważany za dziecię boga, do boga też *de iure* należał. Stąd praktykowany przez ludy starożytnego Wschodu aż do czasów historycznych zwyczaj dzieciobójstwa<sup>62</sup>.

Żydzi mieli najwcześniej zerwać z tym zwyczajem, zamieniając ofiary ludzkie na inne zastępcze formy, tzw. *kapara* („odczepne”).

---

<sup>59</sup> A. Ligęza, M. Wilk, *Od popiołu do ognia. Rozmowy o czytaniach liturgicznych okresu Wielkiego Postu. Stary Testament*, Kraków 2010.

<sup>60</sup> A. Oz, F. Oz-Salzberger, *Żydzi i słowa*, przeł. P. Paziński, Warszawa 2014, s. 97.

<sup>61</sup> Księga Bereszit 22, 1–18, przeł. I. Cylkow, Warszawa 2009, s. 103. Rytualne ofiary składane Molochowi były potępiane także przez autorów Starego Testamentu: „Wzniesli miejsce ofiarne Tofet w Dolinie Ben-Hinnoma, aby spalać w ogniu swoich synów i swoje córki, czego ja nie nakazałem i co mi nawet na myśl nie przyszło” (Ks. Jeremiasza 7, 31).

„Z potomstwa swego nie będziesz oddawał żadnego na ofiarę dla Molocha i nie będziesz przez to bezczęścił imienia Boga swojego; Jam jest Pan” (Ks. Kapłańska 18, 21).

„Kazał też zbeczczyć palenisko, znajdujące się w Dolinie Synów Hinnoma, aby już nikt nie oddawał swojego syna czy swojej córki na spalenie dla Molocha” (Druka Księga Królewska 23, 10).

<sup>62</sup> A. Sandauer, *Bóg, Szatan, Mesjasz i...?*, Kraków 1977, s. 213.



Taką ofiarą na przykład był baran złożony zamiast Izaaka, była nią również krew, którą w noc plagi egipskiej Żydzi oznaczali drzwi swych domów, by uchronić pierworodnych przed demonem zagłady. Jak pisze Sandauer, święto Paschy jest wspomnieniem o zetrwaniu Żydów z obyczajem dzieciobójstwa, który jeszcze długo był praktykowany przez sąsiednie ludy.

Sandauer, komentując opowieść o ofiarowaniu Izaaka, zauważył niekonsekwencję, którą można byłoby przypisać Bogu najpierw wydającemu rozkaz Abrahamowi, następnie go odwołującemu za pomocą interwencji anioła. Przypuszczał, że nałożyły się tutaj dwie wersje opowieści: elohistyczna i jahwistyczna. Argumentował: „Imię Elohim [Pan, przyp. – M.W.] pojawia się w całej opowieści, skąd wynika, że pierwotnym autorem był Elohista”<sup>63</sup>. W tej wersji można zakładać, że Pan wydał rozkaz Abrahamowi i sam go odwołał. Dopiero później „któryś z przerabiaczy jahwistycznych”, chcąc uniknąć niekonsekwencji, wprowadził anioła bożego – *mal'ach Jahweh*. W ten sposób wina za doświadczanie Abrahama wystawionego na największą próbę została przeniesiona na „Boskiego Wyręczyciela”, odwołującego rozkaz. Miejsce złożenia ofiary z syna zostało nieprzypadkowo wskazane przez Boga. Zgodnie z komentarzem przytoczonym przez Sandauera nazwa „ha-Morijah” miała związek z ufnością Abrahama, który do ostatniej chwili wierzył, że „Bóg uk a że mu ofiarę [wyróżnienie – M.W.]”<sup>64</sup>.

Wyrażenie „Bóg uk a że” pojawia się tu mianowicie w brzmieniu podwójnym: *jir'eh El* (skrót od „Elohim”) i *jir'eh Jah* (skrót od „Jahweh”). Na pytanie Izaaka o ofiarne zwierzę Abraham odpowiada z boleścią w sercu: „Pan uk a że (*Elohim jir'eh*) jagnię na całopalenie, synu!”. Po odwołaniu rozkazu boskiego czytamy natomiast: „I nazwał Abraham miejsce to «Bóg uk a że» (*Jehowah jir'eh*), jako mawia się po dziś dzień: «Na wzgórzu Bóg się uk a że»”<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 255.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 257.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 257–258.



Pierwotnie akcja opowieści nie rozgrywała się jednak na górze Moria. To w wyniku zabiegów słownych jerozolimskiego kapłana ze szkoły jahwistycznej akcja miała zostać przeniesiona na ważne dla niego świątynne wzgórze ha-Morijah. Sandauer pointował swoje rozważania, wskazując na potrójną funkcję, którą spełniała opowieść o ofiarowaniu Izaaka: ideologiczną, etiologiczną i propagandową. Według Sandauera, po pierwsze, tłumaczy ona „pochodzenie Zła zesłanym przez Boga doświadczeniem”<sup>66</sup>. Po drugie, wyjaśnia etymologię nazw miejsc, w których rozgrywała się akcja – najpierw „Jeru-El” i następnie „ha-Morijah”. Po trzecie, płynie z niej nauka, że skoro na górze Moria został zniesiony obyczaj składania ofiar ludzkich, zastąpionych przez inne, kapłani wzniesionej na tym miejscu świątyni mają prawo do pobierania ofiar zastępczych – zwierzęcych. W ten sposób został ukazany ogólniejszy wydźwięk opowieści, której sens odnosi się do rytuału ofiarniczego. W chrześcijaństwie nabrała ona jeszcze innego znaczenia w kontekście ukrzyżowania Chrystusa. Ofiarowanie Chrystusa miało nawiązywać do opowieści o Abrahamie i Izaaku na zasadzie antytezy. „Tam człowiek ofiarowywał swego pierworodnego Bogu, tutaj Bóg ofiarowuje swego Jednorodnego ludzkości. Jak niegdyś baranek był okupem za Izaaka, tak Chrystus jest paschalnym barankiem, który «gładzi grzechy świata»”<sup>67</sup>. Jest to oczywiście symboliczna ofiara, którą można odczytywać między innymi jako postępową polemikę z opowieścią o ofiarowaniu Izaaka.

Motyw ofiary Abrahama od wieków intrygował uczonych, religioznawców, filozofów. Jean Paul Sartre w tekście opublikowanym zaraz po drugiej wojnie światowej, w 1946 roku – *Egzystencjalizm jest humanizmem* – bronił egzystencjalizmu jako projektu humanizmu, wpisującego się w filozofię wolności. We fragmencie mówiącym o niepokoju, który jest fundamentalnym ludzkim doświadczeniem, powracał do tego, co Kierkegaard nazwał „trwogą

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 258.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 260.



Abrahama”. W ujęciu Sartre’a uczucia niepokoju i trwogi wiążą się z odpowiedzialnością, która ciąży na ludziach. Człowiek podejmuje w swoim życiu przeróżne czyny – tak jakby były na nie zwrócone oczy całej ludzkości mogącej się na nich wzorować. Dla egzystencjalistów Abraham to symbol niepokoju, który towarzyszy wszystkim ludziom<sup>68</sup>.

Historia Abrahama i Izaaka była także źródłem inspiracji dla artystów, malarzy, pisarzy i poetów, wśród których wypada wspomnieć noblistę Josifa Brodskiego<sup>69</sup>, ale nie tylko. W polskiej tradycji literackiej szczególne miejsce zajmuje odczytanie opowieści o Abrahamie i Izaaku stworzone przez Józefa Wittlina. W poezji Wittlina do motywu ofiarowania nawiązują dwa utwory. Pierwszy z nich pochodzi z *Hymnów*, które zostały opublikowane w 1920 roku. To hymn przejmująco zatytułowany *Trwoga przed śmiercią*. Powtarza się w nim wers: „Panie! Ja nie chcę umrzeć!”<sup>70</sup>. Tym, który prosi Boga o miłosierdzie, okazuje się Abraham. Zwraca się on do Pana o darowanie życia, które, choć wydaje się banalne, daje wiele smutku i cierpienia, ma ogromną wartość. Praojciec wznosi swoje prośby, odwołując się do tych wszystkich momentów życia, które pozwalają doznać pełni człowieczeństwa. Wychwala piękno bezsennych nocy, codzienny trud, chleb powszedni, zapach jesiennych owoców i porannego bzu. Chce zaznać pieśzcot i ojcowskiej dumy. Chce żyć. Widział śmierć, matki chowające synów do grobów, rozpacz i tragizm wojny. A mimo to pozostaje w nim niezmienna wola życia. To dzięki niej staje otwarcie przed Bogiem, opatrując swoje wyznanie podpisem pełnym prostoty i pokory: „Otom przed Tobą, Abraham”<sup>71</sup>. W hymnie tym pobrzmiewa wpływ biblijnych

<sup>68</sup> J.-P. Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. J. Krajewski, Warszawa 1998, s. 31–35.

<sup>69</sup> J. Brodski, *Izaak i Abraham*, przeł. K. Krzyżewska, „Miesięcznik Znak” 1988, nr 400 (9), s. 3–18.

<sup>70</sup> J. Wittlin, *Trwoga przed śmiercią*, [w:] Idem, *Poezje*, Warszawa 1978, s. 24–30.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 30.





medytacji Kierkegaarda. Abraham wykazuje się ogromnym wysiłkiem wiary – wiary ponad wszystko. Obraz ten w ciekawy sposób wiąże się z *Lamentem barana ofiarnego* – utworem z 1968 roku należącym do części poezji Wittlina zatytułowanych *Esencje*. Biblijna opowieść została skomentowana w nim przez barana, którego „stary ojciec”, posłuszny woli Boga, ma złożyć w ofierze zamiast własnego syna. Baran skarży się na los, który zgotował mu człowiek, tylko dlatego że „zwierzęta nie mają duszy”. Każą więc ludzie „cierpieć i zdychać” niewinnym za winnych. Baran ironicznie mówi:

Dwunożnych kozłów ofiarnych, tych z duszą,  
całe narody w krematoriach płoną,  
złowonne dymy w stropy niebios biją,  
lecz aniołowie z nich nie wyfruwają,  
by ręce katów powstrzymać od mordu<sup>72</sup>.

Mimo okrucieństwa Zagłady Bóg nie zlitował się nad mordowanymi w krematoriach, nie zatrzymał katów. W domyśle baran podaje więc w wątpliwość sprawiedliwość Boga, który ocalił jedynie Izaaka, jego i innych skazując na śmierć. Utwór Wittlina nabiera szczególnego znaczenia, gdy uwzględnić rok jego napisania, kiedy w wyniku antysemickiej kampanii osoby pochodzenia żydowskiego zostały zmuszone do masowej emigracji z Polski. Przypomnienie wówczas opowieści o ofiarowaniu brzmi niczym lament tych wszystkich, którzy musieli poddać się bezwzględnemu wyrokowi, nie doczekawszy się jego wstrzymania. Motyw *akedy* wymyka się czasowi, okazuje się nieustająco aktualny. Służy do interpretowania współczesności, która funkcjonuje w kręgu tradycji, z wielokrotniających się sensów. Nic dziwnego więc, że twórczość Rudnickiego znaczone jest właśnie tym motywem. Pisarz, tak jak wielu innych, powracał do niego, kiedy komentował sprawy ważne dla żydowskiej społeczności, kiedy mimowolnie i zupełnie naturalnie odnosił się do dziedzictwa przodków.

<sup>72</sup> Idem, *Lament barana ofiarnego*, [w:] Idem, *Poezje*, s. 143.



W wydaniu *Szczurów* z 1932 roku fragment nasuwający skojarzenia z symboliką ofiarowania jest bardzo krótki. Narrator już na samym początku w monologu, w którym opisuje małe mieszkanie i prześladowający go wzrok ojca, używa charakterystycznego porównania – czuje się „jak pod ostrzem noża”.

W mieszkaniu złożonym z dwu izdebek byliśmy sami. Spaliśmy naprzeciw siebie. Szklany martwy bolesny wzrok ojca z nad oparcia bladej ręki już o świcie mnie bódł. Pod tem okiem czułem się jak pod ostrzem noża<sup>73</sup>.

Po prawie trzydziestu latach, w 1960 roku, nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego ukazało się kolejne wydanie *Szczurów*, krótsze niemal o połowę, zostało znacząco zmienione przez autora, także pod względem formy. Zaworska z uwagi na wiele zmian wprowadzonych w tym tekście stwierdzała, że Rudnicki na podstawie powieści wydanej w 1932 roku stworzył właściwie nowe opowiadanie. W rysie charakteryzującym twórczość autora *Szczurów* wyliczała:

Wykreślone zostały ogromne partie, zmienione zostały sceny, styl, budowa zdań, nawet nazwiska bohaterów. Powstały rozdziały i akapity, kropki i przecinki zlikwidowały dawny nieład. [...] Według tych zasad wydane po wojnie *Szczury* były inną książką: chłodną, powściągliwą, poprawną stylistycznie, wystudiowaną w opisie każdej sytuacji<sup>74</sup>.

Dojrzały pisarz, mający za sobą międzywojenne doświadczenie krytyki *Szczurów*, a także opanowanie warsztatowe wypracowane przez lata, skorygował debiutanta, dla którego literatura była rodzajem nieskrępowanej wolności, bezpośrednim wyznaniem. Zrezygnował z tych części powieści, które dawniej krytkowano jako niechlujne warsztatowo. Uwypuklił natomiast te tematy i motywy,

<sup>73</sup> A. Rudnicki, *Szczury*, Warszawa 1932, s. 8.

<sup>74</sup> H. Zaworska, *Proza Adolfa Rudnickiego, czyli „Hołd każdemu na miarę jego cierpień”*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1974, s. 563–564.



które ewoluowały i były dla niego istotne, a jak się okazało – także decydujące dla jego całego pisarstwa.

Historia syna, który nie chce się usamodzielnic, i ojca, który nie może się doczekać, kiedy potomek wyprowadzi się z rodzinnego domu, wznowiona po drugiej wojnie światowej zawierała zastanawiająco rozbudowany motyw *akedy*. Oczekiwanie na słowa ojca relacjonuje syn-ofiara, która lada chwila zostanie ugodzona śmiertelnym ciosem noża. Grzbiet spływający krwią, ofiarny stos, związanie, nóż mają symbolizować ofiarowanie na górze Moria i podkreślać niebezpieczeństwo sytuacji. Aluzja do biblijnego aktu jest konieczna, by narrator wzmógł dramaturgię wydarzeń – ukazał siebie jako bezbronnego syna zdanego na łaskę ojca.

Pod działaniem tego głosu zaczynam inaczej patrzeć, inaczej myśleć, oddychać, mam na pewno inną temperaturę ciała, inną barwę; chemia ojca rozkłada moją chemię. Zresztą wszystko to wywołało nawet nie zdanie ojca, lecz o c z e k i w a n i e tegoż zdania, dotąd bowiem jeszcze ojciec nie wyrzekł ani słowa. Zadowala się nadal jedynie i wyłącznie piąk swego wzroku, który znakomicie spełnia zadanie. Mój grzbiet spływa już krwią, choć – zewnątrz – leżę bez ruchu.

Ojciec usiadł w łóżku i patrzy na mnie. Oto chwila, której się najwięcej obawiam, chwila przed poranną rozmową. Oto – ostatnie sekundy ciszy, jeszcze nie słyhać głosu, ale za chwilę rozlegnie się w tych ścianach, za chwilę głos wystrzelony – przebije mnie. Teraz już nie mogę udawać, że nie wiem, co szykuje, zresztą – sytuacja nagrzała się do tego stopnia, iż przenika mnie śmiertelną powagą. Oto ostatnie sekundy milczenia, za chwilę zostanę związany i rzucony na stos. W rękach ojca błysnie nóż. Za chwilę nastąpi ofiarowanie [wyróżnienie – M.W.]<sup>75</sup>.

Tym razem wyrok zostanie wykonany, gdy „głos wystrzelony – przebije mnie” i milczenie zostanie przerwane – syn usłyszy druzgocące pytanie-wyrzut: kiedy się w końcu wyprowadzi i zacznie na siebie zarabiać? Podniosła biblijna metafora ofiarowania użyta do opisu dorosłego dziecka, które boi się wynieść z rodzinnego domu, może wydawać się karykaturalna, przesadzona, a może po

<sup>75</sup> A. Rudnicki, *Szczury*, Warszawa 1960, s. 12–13.



prostu śmieszna. Rudnicki w powojennym wydaniu *Szczurów* nie zamieścił w ogóle drugiej, dosyć obszernej części, w której pierwotnie bohater opisuje swoje życie po opuszczeniu ojca i rodzinnej miejscowości. Skupił się natomiast na rozbudowaniu motywu, który według Ruth Schenfeld stanowi temat archetypiczny ważny w historii żydowskiej i powracający w twórczości autora *Szczurów*. Schenfeld pisała o *akedzie* jako jednym z motywów kulturowych w pisarstwie Rudnickiego.

Sam Rudnicki napisał kilka opowiadań, które są rodzajem egzegezy albo midraszu. Z jego dwóch wersji *Ofiarowania Izaaka* pierwsza bliższa jest legendzie albo agadzie, a druga objaśnieniu.

Rudnicki powracał wielokrotnie do motywu ofiarowania Izaaka, ponieważ pojmował go jako temat archetypiczny, powtarzający się wielokrotnie w historii żydowskiej<sup>76</sup>.

Zdanie Schenfeld zdają się potwierdzać w szczególności sposób aż dwie wersje opowiadania *Ofiarowanie Izaaka*. Tym bardziej wydaje się znacząca decyzja Rudnickiego, żeby rozbudować motyw *akedy* w powojennym wydaniu *Szczurów* – książki, której sam specjalnie nie cenił. W przedmowie do drugiego wydania Rudnicki wyjaśniał swoją niechęć do własnego debiutu literackiego. Ponaglany o powojenne wydanie powieści, zgodził się w końcu, chociaż, jak tłumaczył, nigdy nie zdołał jej polubić.

Odmawiałem, bowiem czytanie *Szczurów* za każdym razem sprawiało mi niewymowną przykrość. W tym roku po powrocie z wakacji raz jeszcze zająłem do nich i odczytałem je inaczej niż dotąd. Jest to utwór, którego nie lubię i nigdy chyba nie nauczę się lubić, ale, zdaje mi się, że posiada kilka scen, których dzisiaj nie potrafiłbym napisać, choćbym nawet bardzo chciał<sup>77</sup>.

Być może po latach ujawnił się wpływ międzywojennej krytyki, w wyniku której Rudnicki podjął decyzję o znacznym zmodyfikowaniu

<sup>76</sup> R. Schenfeld, *Korzenie kulturowe Adolfa Rudnickiego*, [w:] *Literackie portrety Żydów*, red. E. Łoch, Lublin 1996, s. 33–34.

<sup>77</sup> A. Rudnicki, *Szczury*, Warszawa 1960, s. 6.



*Szczurów*. Zmieniona forma pierwotnej wersji tekstu skonfrontowana z przekonaniem, że po latach autor nie byłby w stanie powtórzyć żywiołowości i bezpośredniości stylu pisarstwa lat młodzieńczych, składają się na ciekawą sytuację. Czytelnik, zestawiając dwie wersje tego samego opowiadania, ma możliwość przyjrzenia się procesowi twórczemu, prześledzenia, jakiego rodzaju zmiany wprowadził Rudnicki, modelując odbiór *Szczurów* i zapewne swój własny wizerunek jako pisarza o ugruntowanej już pozycji literackiej. Rudnicki, przygotowując drugie wydanie swojego debiutu, starał się prawdopodobnie złągodzić pierwotny styl, rezygnował z całych fragmentów, które mogły wydawać mu się naddane, niedoskonałe pod względem warsztatu pisarskiego. Co ciekawe, zmienił również ekspresyjne wykrzyknienia na bardziej stonowane. Pierwotny fragment, w którym bohater zastanawiał się nad tym, czy istnieje granica między nim a ojcem, brzmiał następująco:

Teraz chcę krzyknąć, że winien jest on, w pierwszym rzędzie on, bo moją winą jest tylko to, że jestem akurat taki jak on! Nie tylko jego krew mam w sobie, mam jego budowę, jeszcze za dwadzieścia lat będę miał taki sam las niebieskich żył na nogach, jego gesty, jego rodzaj mowy, wymowy, całe kawały z jego organizmu żywcem we mnie leżą! Nic we mnie z siebie, wszystko z niego!<sup>78</sup>

Bohater wykrzykuje monolog, który zmierza do pytania retorycznego: „Gdzie zaczyna się moje synostwo, a gdzie kończy jego ojcostwo?”<sup>79</sup>. Na tej granicy – cielesnej – ledwo dostrzegalnej został rozpisany scenariusz fantazmatyczny, w którym figury ojca i syna nakładają się na siebie. Rudnicki wnikał w ten sposób w psychikę bohatera i starał się ukazać skomplikowanie związku ojciec – syn. Dotykał ponadto ważnego tematu sensualności tej relacji. Ojca i syna łączy coś, co wymyka się słowom, bo zostało zapisane w ciele. „Nie tylko jego krew mam w sobie [...]” brzmi jak wyrzut,

<sup>78</sup> Idem, *Szczury*, Warszawa 1932, s. 52.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 59.



którego syn nie jest już w stanie dłużej powstrzymać. Krew jest tym pierwiastkiem, który wraz z budową ciała tworzy obraz ojca i syna. „Zgodnie ze starożytną teorią o sokach ciała i temperamentach krew stanowiła czynnik decydujący o osobowości sangwinika (łac. *sanguis* – krew). Dla Hitlera krew oznaczała «rasę», dziedzictwo genetyczne, w III Rzeszy czystość krwi stanowiła o zaliczeniu do rasy aryjskiej”<sup>80</sup>. Te słownikowe rozpoznania porządkują bardzo szeroki zakres znaczeniowy przypisany do hasła krew. Według syna miała ona bardzo wyraźny wpływ na to, w jaki sposób został ukształtowany – determinowała jego osobowość. Warto zauważyć, że w obrazach dotyczących związków rodzinnych szczególną rolę odgrywa krew, nie tylko jako symbol życia. Na różne konteksty jej funkcjonowania zwrócił uwagę w *Słowniku mitów i tradycji kultury* Władysław Kopaliński. Krew to „pochodzenie, pokrewieństwo, ród, rasa, potomstwo”<sup>81</sup>. Zbliżone znaczenia ujawniają również potoczne zwroty, takie jak: „mieć coś we krwi” (mieć coś w swojej naturze, usposobieniu, temperamencie, jako cechę wrodzoną, odziedziczoną), „węzły krwi” (węzły pokrewieństwa), „z krwi i kości” (prawdziwy, w całym tego słowa znaczeniu; rdzenny, rodowity, z dziada pradziada)<sup>82</sup>. Krew jest więc formą dziedzictwa, które odkrywają synowie, uważnie śledząc własne ciała. W kultowej powieści Gustava Meyrinka *Golem* jeden z bohaterów – student medycyny Charousek – rozpaczliwie tropi własne pochodzenie. Wyznaje w rozmowie z mistrzem Atanazym Pernatem, że nienawidzi handlarza tandetą – Żyda Wassertruma, a właściwie precyzuje: „Nienawidzę jego krwi. Czy pan to rozumie? Węszę, czuję jak dzięki zwierzę, gdy choć jedna kropla krwi płynie w żyłach jakiegoś człowieka... a – zacisnął zęby – to zdarza się «czasami» tutaj w getcie [...]. Najmniejszym, mimowolnym ruchem krew ta zdradza się

<sup>80</sup> H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 163–164.

<sup>81</sup> W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 599.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 600.



przede mną”<sup>83</sup>. Charousek jest nieślubnym synem Wassertruma, na którym pragnie się zemścić za krzywdy wyrządzone jego matce. W sformułowaniach Charouska powraca motyw krwi, która jest świadectwem haniebnego dziedzictwa. W istocie cały plan zemsty sprowadza się do „zmycia plamy krwi”, symbolicznego oczyszczenia. Symbolika krwi, którą posłużył się Meyrink, by opisać relację syn – ojciec – Charousek – Wassertrum, dowodzi, że jest to jeden z najbardziej uniwersalnych sposobów ukazania pochodzenia, wrodzonych cech, niedającej się oszukać natury. W utworze Rudnickiego (podobnie jak w *Golemie* Meyrinka) „krew”, będąc immanentną częścią ciała syna, ogranicza go, każe powtarzać zachowania ojca, a może jeszcze mocniej – pozbawia indywidualności.

W porównaniu z międzywojennym wydaniem *Szczurów* w wersji z lat 60. wyznanie bohatera brzmi mniej przejmująco, zostało wzięte w ryzy warsztatu i stało się bardziej powściągliwe. Pozostały jednak wszystkie te akcenty i gesty, które potwierdzają cielesną więź łączącą ojca z synem i podkreślają mimowolne naśladownictwo dziedziczonych ruchów.

Moją winą jedynie jest to, że jestem taki jak on, niczym się nie różnię, nie tylko jego nazwisko noszę, nie tylko jego krew płynie we mnie, ale kiedy dokładniej się przyjrzę sobie, widzę, że wszystko mam z niego. Po nim mam nie tylko gotowe odpowiedzi, które kolportuję dalej jako swoje własne, ale chwilami westchnę tak samo jak on, tak samo zakładam nogę na nogę, splunę, spojrzę, podrapię się, krzyknę, wszystkie instynktowne i nieinstynktowne moje ruchy są z niego i jego<sup>84</sup>.

Zmianie uległy istotne dla interpretacji całego opowiadania fragmenty odsyłające do symboliki szczurów. W międzywojennym wydaniu został przytoczony cały kontekst sytuacji, w której syn pod wpływem religijnej matki wyobraża sobie ciąg skojarzeń o grzechach łączących się z potwornościami – szczurami i ojcem.

<sup>83</sup> G. Meyrink, *Golem*, przeł. A. Lange, Łódź-Wrocław 2004, s. 115–116.

<sup>84</sup> A. Rudnicki, *Szczury*, Warszawa 1960, s. 24.



Była bardzo religijna, wciąż ostrzegała mnie przed grzechami, nawet w myślach, a szczególnie w myślach, bo wtedy urzeczywistnienie ich jest już sprawą łatwą. O grzechach w ogóle mówiła dużo. Budziła mnie wśród głębokiej nocy, gdy szczury plądrowały na terenie naszego mieszkania i nie pozwalały spać. Mama odsyłała ich do wszystkich złych, a gdy nie odchodziły, płakała cicho i mówiła o człowieku, który od niej uciekł. Wtedy to w na wpół rozbudzonym, struchlałym ze strachu i rozplakany móżdżku dziecięcym kojarzyły się potworności z potwornościami: szczury ze złymi, źli ze szczurami, źli z ojcem, ale matka stała na straży [...]. Czekałem na chwilę zrodzenia się szczurów. Bo, według matki, wylęgarnią ich był ustęp, ściślej, dół [wyróżnienia – M.W.]<sup>85</sup>.

Narrator bardzo wyraźnie odwołuje się do wyobrażeń dotyczących szczura, wskazuje na jego symboliczne związki z dołem, czymś odrzucanym, ciemnym, pogmatwanym, także z „podejrzaną” seksualnością. Zapłakana matka, opowiadając o złych szczurach i złym mężczyźnie, który ją zostawił, potęgowała strach synka wybudzonego w środku nocy. Zgodnie z psychoanalitycznym rozumieniem tej sceny to wówczas zrodził się kompleks ojca, którego syn imaginował sobie za pomocą zwierzęcych obrazów. Szczury powracają w rojeniach, uporczywych myślach bohatera. W snach szczur staje się zwierzęcem przedstawieniem cienia, częścią archetypu symbolizującego to, co ukryte, wyparte. Rudnicki dodaje do tego obrazowania kategorię religijną – grzech. Te wszystkie podsuwane skojarzenia mogły wyglądać, jakby rzeczywiście były pisane na zamówienie terapii psychoanalitycznej. W późniejszym wydaniu Rudnicki ograniczył je jedynie do kilku zdań:

Moje dzieciństwo ubiegało bez ojca. Matka, którą ojciec porzucił, a która mnie wychowywała, była to kobieta histeryczna i ciemna. Bez przerwy mówiła o grzechach. Kiedy nocą budziły mnie myszy, mówiła o nich jak o diable. Z czasem myszy, szczury, grzechy i diabeł w małym dziecięcym mózgu zlewały się i stawały jednym i tym samym [wyróżnienie – M.W.]<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> Idem, *Szczury*, Warszawa 1932, s. 106–107.

<sup>86</sup> Idem, *Szczury*, Warszawa 1960, s. 54.





Zanik rozróżnienia między myszami i szczurami w dziecięcych wyobrażeniach wydaje się naturalnym procesem. Nastąpiło uproszczenie charakterystyczne dla symboliki, w której rzadko odróżniano szczura od myszy. W europejskich wierzeniach szczur, podobnie jak mysz, był uważany za „zwierzę diabła i jego demonicznych pomocników oraz za sługę czarownic, przynoszącego szkodę prostodusznym ludziom, ponieważ niszczył plony i roznosił zarazę”<sup>87</sup>. Chłopiec przejął więc za pośrednictwem matki wyobrażenia o grzechach i szczurach jako złych zwierzętach diabła. Uległ atawistycznemu lękowi przed tym, co wyłania się z cienia, co symbolizuje podświadome warstwy jego osobowości, na którą nakładają się zwierzęce wymiary ludzkiej natury. Irzykowski w międzywojennej recenzji *Szczurów* zwracał uwagę na przenikanie przez cały utwór nastroju „stęchlizny, gnuśności, zwierzęcości”<sup>88</sup>. W stosunku bohatera do włóczęgi Makara, starej kobiety M-owej dostrzegał odprysk sprzecznych uczuć sympatii i nienawiści, a być może nawet wstrętu niczym do szczurów. W pierwotnej wersji tekstu ojciec bohatera bardzo wcześnie przybiera zwierzęcą postać. Granicznym doświadczeniem związanym z wyobrażeniami dotyczącymi szczurów jest wyjazd syna do W. (Warszawy), kiedy w gorącej głodowej widzi szczura z głową ojca.

Odwracam głowę. O parę kroków ode mnie, ze spuszczonym łbem, stoi szczur. Czuję gwałtowny strach [...]. Jeszcze chwilę i stawiam wszystko na jednej karcie: muszę mu spojrzeć w oczy i wówczas widzę: jak głowa szczura powoli przeradza się w znajomą twarz ojca i w jego oczach jeszcze szczurzych, a już ojcowskich – łkanie we mnie wzrasta! Czuję łzy, ich ciepło, ich ból, ich miłość...<sup>89</sup>

Ten cały fragment w późniejszym wydaniu zamyka się właściwie w trzech zdaniach: „Pełen lęku leżę z otwartymi oczami.

<sup>87</sup> Zob. hasło: Szczur, [w:] H. Biedermann, *Leksykon symboli*, s. 355.

<sup>88</sup> K. Irzykowski, *Powieść „au ralenti”*, s. 5.

<sup>89</sup> A. Rudnicki, *Szczury*, Warszawa 1932, s. 217.



Boję się usnąć. Boję się dalszego snu o szczurach, patrzących na mnie znajomym, codziennym, ludzkim wzrokiem ojca<sup>90</sup>. Brzmia one o wiele lapidarniej, są bardziej aluzyjne. Decyzja Rudnickiego o opublikowaniu *Szczurów* w zmienionej, skróconej formie zaświadcza o rozwoju jego pisarstwa, o warsztatowej dyscyplinie i dystansie, „wyważeniu”, które zapewne sprowadziły na niego także doświadczenia drugiej wojny światowej.

Młodzieńczy zapał, z jakim Rudnicki opisał relację ojciec – syn, a także inspiracja psychoanalizą składają się na oryginalną formę nie doskonałej, ale intrygującej debiutanckiej powieści – a co ważne, zauważonej przez tak cenionych krytyków, jak „stara piła” Irzykowski. Duszna atmosfera życia w małym brudnym miasteczku zderzona w *Szczurach* z beziłą młodego chłopaka to sytuacja znana z codzienności w sztetlu, z którego wywodził się Rudnicki. To jedno z ważnych autobiograficznych odniesień, dzięki którym widać, w jaki sposób zmieniało się pisarstwo autora *Ofiarowania Izaaka*. Pisarz, którego twórczość brzmiała szczególnie bezpośrednio, czerpała z doświadczeń dobrze znanych rasowym pisarzom – miała kulturowe korzenie w domu rodzinnym. Dla Rudnickiego była to przestrzeń, dzięki której tworzył i przed którą uciekał, zrywając kontakty ze światem żydowskich ortodoksów. Jako syn, który odszedł od wiary ojców, w cieniu doświadczeń z dzieciństwa rozwijał w swojej twórczości bardzo szczególny motyw – *akedy*. Ojciec Rudnickiego był pomocnikiem na dworze rabina Szulima Dawida Ungera. Syn cadyka Ungera miał wspominać *bar micwę* trzynastoletniego Arona, podczas której przysły pisarz wygłosił podobno kontrowersyjny komentarz do Tory – o ofiarowaniu Izaaka. Józef Wróbel przytoczył wspomnienie syna cadyka Menasze, wierząc w rzetelność pamięci świadka, według którego mowa Rudnickiego: „przepełniona była refleksją niewierzącego i zaszokowała zebranych pobożnych. Zapowiadała nowe drogi, którymi podąży jej autor”<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Idem, *Szczury*, Warszawa 1960, s. 80.

<sup>91</sup> Cyt. za J. Wróbel, *Tożsamość polsko-żydowska. Wstęp*, [w:] A. Rudnicki, *Opowiadania wybrane*, Wrocław 2009, s. VII.



Krótkie nawiązanie do motywu *akedy* zawarte w pierwszym wydaniu *Szczurów* jako szczególnie istotne dla Rudnickiego zostało nie tylko znacząco rozbudowane przez niego w powojennym wydaniu, ale wymagało osobnych komentarzy. Po latach historia ofiarowania została przez niego uwspółcześniona i przeniesiona w realia przypominające urzędniczy porządek PRL, w którym niekompetentni niebiańscy urzędnicy obwieszają boskie werdykty. W *Ofiarowaniu Izaaka* wydanym w zbiorze *Teksty małe i mniejsze* bohater ze złością krzyczy po wyroku śmierci odwołanym przez karykaturalne anioły:

– Próba – wykrzykuje Izaak, zrywając się. – Próba! Takie próby robią! On mógł mnie ciachnąć jak nic! Zwyczajnie ze strachu! Jest stary, od dawna nie ma pewnej ręki! W domu nie daje mu się żadnej poważnej pracy, bo jest niedołązny. A wy – spojrzeniem jak błotem obrzuca obu aniołów. – A wy...! – z nadmiaru gniewu nie kończy, ręką gładzi sobie szyję, jak gdyby teraz jeszcze bronił jej przed nożem<sup>92</sup>.

W tej wersji ofiarowania gniew syna wydaje się oczywisty i wynika z próby, na którą Bóg wystawił Abrahama. Ponadto Rudnicki, uwspółcześniając biblijny motyw, wypuklił wiek Abrahama, jego niedołążność. W tej relacji ojciec – syn to Izaak zdobywa nie tylko fizyczną przewagę nad starym ojcem, lecz także symboliczną, kiedy na koniec opowiadania Abraham gorzko stwierdza:

Już nigdy mój dom nie będzie dawnym spokojnym domem – myśli dalej Patriarcha – coś zmieniło się na dobre. Powstanie nowy dom, a w nim nowy zwarty front mężczyzny i kobiety przeciwko staremu niepotrzebnemu mężczyźnie. Już nigdy Izaak nie spojrzy na mnie jak na ojca ani Sara jak na męża. Mężczyzna, któremu kobieta pozwala wtargnąć w siebie, któremu rodzi syna, staje się niczym, jeśli pewnego dnia kobieta przekona się, że ten mężczyzna nie może zapewnić jej bezpieczeństwa. Bezpieczeństwo, nie ma większego słowa<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> A. Rudnicki, *Ofiarowanie Izaaka*, [w:] Idem, *Teksty małe i mniejsze*, Warszawa 1971, s. 73.

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 88.



W wersji *Ofiarowania Izaaka* zamieszczonej w tomie *Noc będzie chłodna, niebo w purpurze* Rudnicki przedstawił złożoną, pełnią niuansów i niedopowiedzeń legendę patriarchy. Zgodnie z jedną z egzegez biblijnych Abraham gorliwie i przykładowie poddał się wyrokom boskim i był wzorem cnót godnym naśladowania. Natomiast według drugiego odczytania był głęboko cierpiącym człowiekiem, który snił sen o śmierci swojego syna. Rudnicki rozpiął możliwe życiorysy patriarchy, dzięki tym perspektywom biograficznym opowiadając o tradycji żydowskiej, której sednem jest przecież sztuka interpretacji. Tworzył w napięciu pomiędzy doświadczeniem żydowskim a nieżydowskim. Opowiadał biografie, a może raczej modele biografii, powoływał bohaterów zarówno należących do tradycyjnej społeczności żydowskiej, jak i zrywających z wiarą ojców.

### Krąg tradycji

W tomie *Teatr zawsze grany* wydanym w 1987 roku Rudnicki nie tylko opowiadał historię znanej aktorki teatralnej i filmowej, reżyserki żydowskiego pochodzenia Idy Kamińskiej oraz założonego przez jej rodziców warszawskiego teatru żydowskiego, ale dokonywał także rozrachunku z sobą i swoim pochodzeniem. W krótkich tekstach zamieszczonych w zbiorze odnosił się do losów całego narodu żydowskiego oraz do trudnych relacji polsko-żydowskich. Wskazywał Polskę jako ten kraj, który trudno sobie wyobrazić bez Żydów tworzących przez lata polską kulturę i sztukę przy jednoczesnym zachowaniu własnej odrębności. Pisał:

Tylko Żydom polskim udało się stworzyć własny, specyficzny, zamknięty i jedyny w swoim rodzaju, jedyny pod każdym względem świat duchowy, filozoficzny, obyczajowy. [...] Pozycja Żydów polskich utrwalała się w ciągu stuleci i nie osłabiła jej ani bieda, ani nędza. Od stuleci świat sprowadzał z Polski rabinów, filozofów, kaznodziejów, kantorów. Prawdziwe żydostwo żyło w Polsce, Polska była jego Ziemią Obiecaną<sup>94</sup>.

<sup>94</sup> A. Rudnicki, *Teatr zawsze grany*, Warszawa 1987, s. 61.



Po drugiej wojnie światowej temat żydowskiej tradycji i historii nabrał w twórczości Rudnickiego szczególnego znaczenia – powinności opowieści. W refleksjach dotyczących losu narodu żydowskiego Rudnicki podkreślał rolę Boga, ironicznie pointując:

Żydom częściej niż innym narodom Bóg pozostaje ostatnią nadzieją. Gdy wyciąga się ku nim pomocna ręka ludzka, i w niej widzą rękę Boga. Każdy inny naród mógłby wyżyć bez Boga, Żydzi nie. Jest ich Ziemia. Nigdy nie będą mieli innej, może dlatego tak gorączkowo szukają, tak głośno krzyczą, że znaleźli. Po czym szybko odwołują<sup>95</sup>.

Ten przewrotny stosunek do Boga i do religii opisany przez Rudnickiego uwidaczniał się w zróżnicowaniu społeczności żydowskiej. O przeobrażeniach społecznych, kulturowych, o relacji wykształconych synów i religijnych ojców pisał także Icchok Baszewis Singer. W tekście *Żydzi galicyjscy i Żydzi „polscy”*, opublikowanym po raz pierwszy w 1944 roku w „Forverts”, popularnym nowojorskim dzienniku wydawanym w jidysz, dobitnie ukazał odmienne sposoby funkcjonowania społeczności żydowskiej pochodzącej z różnych zaborów.

„Kirah” – tak pogardliwie nazywano Cesarstwo Austro-Węgierskie, a „mok” było przezwiskiem Żydów z Galicji. Im dłużej poznawali się Żydzi z obu zaborów, tym bardziej się sobie dziwili. Pobożni poddani cesarza posyłali synów na uniwersytet. Prawie w każdej rodzinie ktoś był lekarzem. Zamiast powiedzieć: mój syn, galicyjski Żyd mówił: mój doktor. Na święto Pesach przyjeżdżały do domu, do zabłoconych galicyjskich sztetli, gromady doktorów. Razem z ojcami szli do synagogi na modlitwy. Ojcowie nosili sztrajmle z trzynastu ogonów, jedwabne bekiesze i pończochy do butów. Szanowanych panów doktorów wzywano w synagodze do odczytania fragmentu Tory, a ten, któremu przypadł ostatni ustęp i przywilej czytania z ksiąg prorockich Biblii, starał się odśpiewać tekst zgodnie z melodią. Polski Żyd nie wierzył własnym oczom. Był przyzwyczajony, że kiedy młodzieniec schodził na „złą drogę”, to kończył jako rewolucjonista na Sybirze albo zostawał syjonistą i wyjeżdżał suszyć bagna w Palestynie. Tak więc rodzaj koegzystencji między religijnym ojcem a wykształconym synem był dla niego niepojęty<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>96</sup> I.B. Singer, *Żydzi galicyjscy i Żydzi „polscy”*, [w:] Idem, *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. T. Kuberczyk, wstęp Ch. Shmeruk, Warszawa 1993, s. 38.



Koegzystencja religijnego ojca i wykształconego syna ujawniała przenikanie się światów – ortodoksyjnego i nowoczesnego. „Polskim” Żydom rzeczywiście mogła się ona wydawać nieprawdopodobna. W dwudziestoleciu międzywojennym dochodziły do głosu bardzo różne postawy żydowskich ojców i synów. Nietrudno sobie wyobrazić, że postępowi synowie nie dochowywali wiary ojców, która wydawała się im anachroniczna. W 1938 roku zostało opublikowane opowiadanie Rudnickiego, które dojmująco zaświadcza o jego namyśle nad tradycją żydowską – *Lato*. Piotr Kuncewicz pisał o tym utworze:

Okazało się, że tematem bardzo Rudnickiemu odpowiadającym jest w ogóle analiza zbiorowości. W 1938 ukazuje się powieść *Lato* dziejąca się w zasadzie w Kazimierzu. Rzecz, jak to u Rudnickiego, właściwie bez fabuły, bo też najistotniejsza jest tu refleksja autorska. Najszczególniejsze strony dotyczą zjazdu Żydów u uczonego cadyka w Górze – słusznie przytaczane jako majstersztyk zbiorowego portretu. Rudnicki pisze głównie o Żydach – ale to ma nośność zdecydowanie ogólniejszą<sup>97</sup>.

Zasygnalizowana jedynie przez Kuncewicza „ogólniejsza” tematyka dotyczy właściwie kwestii zasadniczych. Kiedy Rudnicki opisywał życie nadwiślańskiego miasteczka, powoływał historię nie tylko od lat mieszkających tam ludzi, rodzin żydowskich, ale odmalowywał ogólny los zbiorowości. Ukazywał niuanse, szczegóły, które nagromadzone zaświadczały o dramatycznym rozłamie pokoleń. Pisał: „Ulica Szara, jedna z ulic miasteczka, jest ulicą rybaków. Była ulicą rybaków, gdyż dorastające pokolenie już nie podziela zamiłowań swych ojców, woli zawody intratniejsze, bardziej uporządkowane, mniej skazane na przypadek i kaprys przyrody i rybuje niechętnie”<sup>98</sup>. Przez wieki to ojcowie strzegli ciągłości tradycji, której gwarantem mieli być synowie. Zamieranie zawodu rybaka było przejawem ważnej zmiany – ojciec nie przekazywał

<sup>97</sup> P. Kuncewicz, *Agonia i nadzieja...*, s. 174.

<sup>98</sup> A. Rudnicki, *Lato*, s. 275.



już synowi prawideł „rybowania” dziedziczony w rodzinie od pokoleń. Następował rozpad tradycji, wraz z którym narrator opowiadania dostrzegał nieuchronny proces starzenia się mieszkańców: „Wtedy skroś ciemności spostrzegłem spustoszenie: ta twarz stała się ostra jak szpikulec, cała jakby uciekła do ust. Śmieszne wrażenie, zdawało się, pociągnij za usta i twarz całą wyciągniesz, i rozplynie się Kraus, przestanie istnieć. Dmuchał całą zimę, że twarz mu się zepsuła, policzki wyschły, nos wysechł, że się zepsuł i zmarnował człowiek?”<sup>99</sup>, starzenia się zwierząt: „– Pudel! – wołałem ciągle. Wreszcie zdecydował się ruszyć ku mnie. [...] Podszedł i wówczas zauważyłem znowu to samo: pies po prostu postarzał się, był zwyczajnie stary, bez sił, zmęczony, machał ogonkiem bez zapału, marząc o tym, aby się jak najprędzej pokłaskać, aby mu jak najprędzej pozwolono ułożyć się pod werandą w cieniu”<sup>100</sup>, w końcu starzenia się całego miasteczka.

Obraz zbiorowości, który ukazał w tym opowiadaniu Rudnicki, rodzi pytanie o niełatwe dziedzictwo, przynależność do „starej rasy”. Rudnicki opisywał dramatyczny moment odejścia od wiary ojców. Konfrontował światy ojców i synów, które choć już na pozór prawie się rozeszły, nadal się przenikały, ukazując synom ich miejsce w łańcuchu pokoleń. Bo w wizji Rudnickiego to z kręgu tradycji wyłaniała się niewidzialna na co dzień granica pochodzenia.

Gdy mija okres żywiołowości, gdy okres zainteresowań życiowych słabnie, gdy coraz mniej mocy na przyjęcie tego, co się wokoło dzieje, zaczyna w nas fermentować to, co z nas samych, z rodziców, budzą się, odzywają jakieś zamierchłości, istnienia minione, których jesteśmy wynikiem i ogniwem. Gdy nasza siła odbiorcza poczyna przygasać, wpływa to, cośmy dawniej odbierali, pod jesień wszyscy przekraczamy krąg przeszłości, krąg tradycji. Im naród starszy, tym mniej w nim sił, tym bogatsza w nim przeszłość, taki naród żyje właściwie stale w kręgu przeszłości, granice między przeszłością i dzisiejszością zacierają się. Im naród starszy, tym człowiek rodzi się jakby starszy, pod takim nie należy za bardzo

<sup>99</sup> *Ibidem*, s. 282.

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 284.



kopać, nie trzeba mu tej przeszłości, tej tradycji przybliżać, nie należy jej wywlekać, bo się zapadnie, powróci<sup>101</sup>.

Jeszcze dramatyczniej brzmi obserwacja narratora: „Do teatru przychodzić wierzącym nie wolno, przychodzili nie wierzący. Czy oklaskiwali sztukę dlatego, że zawierała moment satyry? Nie. Oklaskiwali obrzędy i śpiewy, które zawierały kawał życia”<sup>102</sup>. Niewierzący Żydzi przeglądali się w odgrywanej sztuce niczym w obrzędach, które stały się dla nich martwe. Pozostając poza sztetem, wybierali los kogoś, kto już zawsze będzie się znajdował „poza swoim miejscem”. Claudio Magris w odniesieniu do twórczości Josepha Rotha i tradycji Żydów wschodnioeuropejskich opisywał sytuację, kiedy *Ostjude* wyrwani z tradycji ojców, często emigrujący na Zachód, w teatrze życia codziennego heroicznie starali się znosić przeciwności, bezwzględność otoczenia. Będąc jednocześnie postaciami komicznymi i tragicznymi, poszukiwali własnej tożsamości. Bohaterowie powieści Rotha – *Hotelu Savoy* (1924), *Zippera i jego ojca* (1928) – Władimir Sanczin czy Arnold Zipper, odgrywając rolę kłowna, odgrywali rolę samych siebie skazanych na porażkę.

Poza sztetem Żyd traci swoją osobowość, czyli tożsamość bytu i sposobu życia; by przeżyć i być tolerowanym, musi posiadać sztukę gry aktorskiej i rozdziwić się [...] sztuka bycia Żydem, ale nie bycia jak Żyd. [...] Dlatego los żydowski na Zachodzie jest losem kłowna, postaci, na której Roth często się skupia, od Grocka po Arnolda czy Sanczina; kłown jest człowiekiem rozdwojonym, który utracił własny środek ciężkości i wskutek tego upadł obok siebie. [...] Poza sztetem artysta żydowski jest głównie kłownem [...] <sup>103</sup>.

Magris przedstawił koniec imperium austro-węgierskiego jako utratę ziemi ojców, podstaw i zasad, które przez wieki były

<sup>101</sup> *Ibidem*, s. 336.

<sup>102</sup> *Ibidem*, s. 337.

<sup>103</sup> C. Magris, *Daleko, ale od czego? Joseph Roth i tradycja Żydów wschodnioeuropejskich*, przeł. E. Jogała, Kraków–Budapeszt 2015, s. 138–139.





gwarantem harmonii życia w sztętu. Przekonywał, że „jedynie w środowisku kultury żydostwa wschodniego, która dla Rotha stanowi klasycyzm odziedziczony po przodkach w stanie czystym i niczym niezatruty, wartości uniwersalno-ludzkie stanowią autentyczną więź ciągłości międzypokoleniowej [...]”<sup>104</sup>. Według Magrisa żydowskość skupiała się wokół osoby ojca jako symbolu bezpieczeństwa i jako taka wraz z kresem imperium znalazła się po stronie przeszłości. Roth miał zwracać się do świata ojców, by szukać w nim indywidualności w obliczu nowoczesnego, bezosobowego społeczeństwa. W tym ujęciu przeciwstawienie ojców synom oznaczało przeciwstawienie „indywidualności i anonimowych podmiotów wyalienowanych z masowego społeczeństwa”<sup>105</sup>. Ilustracją tego poglądu Rotha miała być książka *Juden auf Wanderschaft* (Żydzi na tułaczce), która po raz pierwszy ukazała się w 1927 roku w berlińskim wydawnictwie Die Schmiede. Roth przestrzegał w niej przed niebezpieczeństwami asymilacji Żydów ze Wschodu emigrujących na Zachód, przed utratą tożsamości i rozpląnięciu się w zachodnim mieszczaństwie. W zawartym w tym zbiorze eseju *Żydowskie miasteczko* opisywał konsekwencje przystosowywania się Żydów ze Wschodu do chrześcijańskiego otoczenia. Przyjmowanie chrześcijańskich obyczajów, zmiana ubioru, golenie brody jako świadectwa odstępstwa od wiary były potępiane przez pobożnych Żydów. Jak twierdził Roth, ta swoista mimikra nie chroniła przecież przed antysemityzmem. Podsumowywał: „Każda, nawet najbardziej powierzchowna asymilacja to ucieczka albo próba ucieczki ze smutnej wspólnoty prześladowanych; to próba zatarcia sprzeczności, które mimo to istnieją”<sup>106</sup>. Dla Rotha rezygnacja z wiary i tradycji ojców, próba zatarcia żydowskiego pochodzenia to gesty daremne, które nikomu nie zapewniły równoprawnej przynależności do zachodniego społeczeństwa. Według Rotha wielu

<sup>104</sup> *Ibidem*, s. 203.

<sup>105</sup> *Ibidem*, s. 251.

<sup>106</sup> J. Roth, *Żydowskie miasteczko*, [w:] Idem, *Żydzi na tułaczce*, s. 42.



Żydów na emigracji w ogóle nie dostrzegało, że postęp niszczy żydowską religię. Żydowski synowie – gładko ogoleni, w surdutaх – nie modlili się już w synagogach i domach modlitwy, ale w *templach*. Stali się bardziej zachodni. Opisany przez Rotha los asymilujących się Żydów zaświadczał o ogromnych zmianach zachodzących w społeczności żydowskiej, niełatwych wyborach podejmowanych w świecie, w którym postępu nie da się zahamować. Przełomowym momentem było na pewno wyjście ze sztetla, równoznaczne z odstępieniem od judaizmu. Ceną przejścia do społeczeństwa przemysłowego była całkowita sekularyzacja i poddanie się porządkowi historii. Asymilacja w ujęciu Rotha to jedna z wielu błędnych form przechodzenia od tradycji do nowoczesności. Zapewne często rozpoczynała się wówczas dwuznaczna gra, kiedy zasymilowani Żydzi w ukryciu i z przyzwyczajenia oddawali się dawnym obrzędom, publicznie obchodząc święta chrześcijańskie. Metafory, kłowna używana przez Rotha czy teatru wykorzystana przez Rudnickiego, służą właśnie próbom opisu złożonego, wieloznacznego procesu asymilacji. W sytuacji niewierzącego Żyda, który przychodzi do teatru, by obejrzeć „tamto” życie zbiorowości, tradycja przewrotnie nadal odgrywała ważną rolę – stawała się rodzajem tęsknoty. Tę konstatację zapisaną przez Rudnickiego w *Le-cie* można sformułować ogólniej. Na początku XX wieku ojcowskie „Żyd to tradycja” zaczynało brzmieć jak liczman, pojawiło się „przekonanie, że tradycyjne formy kultury żydowskiej uległy zużyciu, zmieniając się w puste znaki powtarzane siłą przyzwyczajenia, w oderwaniu od ich duchowych źródeł”<sup>107</sup>. Współcześni żydowski artyści, nawet jeżeli tęskniący za ciągłością tradycji, stali się wówczas „wytworami zerwania z własną tradycją”<sup>108</sup>. Rudnicki, między innymi wplatając w swoje teksty motyw *akedy*, snuł biograficznie naznaczone, intymne narracje. Pozostając poza społecznością

<sup>107</sup> J. Suchan, *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, [w:] *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, Łódź 2010, s. 15.

<sup>108</sup> H. Bloom, *Do Freuda...*, s. 241.



żydowską, wpisywał się jednak w zadanie interpretacji w świecie, w którym znaczenia mnożą się i zwielokrotniają.

Rudnicki doświadczał szczególnej ambiwalentnej sytuacji pisarza żydowskiego pochodzenia, być może dlatego napisał o Kafce jako o kontynuatorze tradycji: „W całości Kafka robi wrażenie egzegety ksiąg tajemnych”<sup>109</sup>. Zapewne sam przeczuł, że krąg tradycji prowadził go do tak szczególnych motywów jak wielokrotnie komentowana przez niego *akeda* czy fantazmat ojca, które powracały w jego twórczości, począwszy od debiutanckich *Szczurów* po *Ofiarowanie Izaaka*.

---

<sup>109</sup> A. Rudnicki, *Pisane w Pradze, Wspólne zdjęcie*, Warszawa 1967, s. 97.

## *Rozmowa z cieniem Stefana Napierskiego*

Na rozterki pisarskie Józefa Czechowicza znał jedno lekarstwo – proza.

Jestem z Czechowiczem w bibliotece Marka, który nie ma nawet czasu poczęstować nas herbatą, bo się dokądś spieszy. Czechowicz z ponurą miną milczy, milczy, a potem skarży się na złe samopoczucie, iż nie może pisać, przebąkuje, że chyba się skończył. Marek zapomina naraz, że miał wyjść, nie odkłada na pół zdjętego już szlafroka i stojąc w progu, wygłasza z półgodzinną mowę na cześć liryki Czechowicza, pod koniec zaś zmienia nieoczekiwanie ton głosu i prawie wykrzykuje:

– Nie histeryzuj, to historia, spróbuj prozy, to da ci dystans, to i na twoją przyszłą poezję wpłynie, da jej inny kierunek, inne perspektywy, których nawet nie przewidujesz.

Proza – to był jego konik, namawiał wszystkich na prozę, nie tylko Czechowicza, ale także Hertza i mnie, przypuszczam, że nawet Tuwimowi ją wmawiał<sup>1</sup>.

Stanisław Piętaś, poeta i prozaik, utrwalił w tym wspomnieniu obraz żarliwego zwolennika prozy. Kogoś, kto w „na pół zdjętym szlafroku” przemienia się w uzdrowiciela, który głosi, że proza uzdrowia niemoc twórczą... Tę metodę leczenia Marek Eiger przepisywał Czechowiczowi, Hertzowi, Piętaśowi, ba! miał ją proponować samemu Tuwimowi. Ale nie tylko. Próbował leczyć prozą własne bóle, zniechęcenie, wątpliwości, niedomagania twórcze...

Marek Eiger (pseudonim Stefan Napierski, 1899–1940), międzywojenny poeta, krytyk literacki, tłumacz, wydawca i redaktor naczelny miesięcznika „Ateneum”, był autorem jednej powieści *Rozmowa z cieniem* (1933), w zamierzeniu części cyklu *Przemiany*.

---

<sup>1</sup> S. Piętaś, *Kibic*, [w:] Idem, *Portrety i zapiski*, Warszawa 1963, s. 117.

W latach 1924–1934 publikował recenzje w „Wiadomościach Literackich”. To postać niejednoznaczna, z jednej strony uznawano Napierskiego za grafomana, wydającego utwory własnym sumptem, nieznośnego erudyte, a z drugiej strony liczone się z jego zdaniem na temat literatury, sztuki.

W rozmowie dotyczącej współczesnej krytyki literackiej Czechowicz miał wskazywać Karolowi Irzykowskiemu na nadużycia, w wyniku których recenzje stają się „żałosnymi parodiami”, bo próbują niemożliwego – dorównania omawianemu utworowi. Umiejętności recenzenckie, wycucie stylistyczne Napierskiego podawał Czechowicz jako przykład celnej krytyki<sup>2</sup>, która nie myli dwóch zasadniczych dla recenzji porządków: „myśli i uczucia”.

Tu Irzykowski poprosił Czechowicza, by zechciał mu wskazać takich, co umięją to robić w sposób czytelny, odkrywczy, a zarazem pozbawiony cech pretensjonalnej sztuczności i nieznośnego mętniactwa. W odpowiedzi Czechowicz powołał się na dorobek krytyczny Stefana Napierskiego. I w dłuższym wywodzie dowiódł w sposób dla mnie [Alfred Łaszowski, przyp. – M.W.] niewątpliwy, że właśnie jego recenzje świadczą o możliwości twórczego obcowania z dziełem poetyckim [...]³.

Zza słów Czechowicza dobiegał jednak chichot historii. Mimo znaczenia dorobku krytycznego Napierski i jego twórczość zostały niemal całkowicie zapomniane. Pierwszy powojenny tom jego poezji ukazał się w 1962 roku, został opracowany przez Ludwika Bohdana Grzeniewskiego, który przy wyborze kierował się „wyłącznie kryterium indywidualnej wrażliwości, osobistego smaku. Jedyne rozsądne kryterium, jakie znam”<sup>4</sup>. W 1973 roku w *Poezji polskiej*.

---

<sup>2</sup> Warto skonfrontować to wspomnienie Alfreda Łaszowskiego z rysem Stanisława Piętaka *Kibic*, w którym znajduje się fragment poświęcony relacji Napierskiego i Czechowicza.

<sup>3</sup> A. Łaszowski, *Czechowicza filozofia sztuki*, [w:] *Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, zebrał i opracował S. Pollak, Lublin, 1971, s. 438.

<sup>4</sup> L.B. Grzeniewski, *Szkoła bezinteresowności*, [w:] *Igły w stogu siana. Szkice literackie*, Warszawa 1996, s. 150.



*Antologii w układzie Stanisława Grochowiaka i Janusza Maciejewskiego* ukazało się jedenaście wierszy Napierskiego. W 1983 roku wiersze poety wybrał i opracował Paweł Hertz, dołączył do nich wspomnienia swoje, a także Jerzego Andrzejewskiego, Seweryna Pollaka, Tymona Terleckiego i Adama Ważyka. W 1984 roku zostały opublikowane dwie pozycje zbierające dorobek aforystyczny Napierskiego – aforyzmy Napierskiego w zbiorze *Aforystyka Dwudziestolecia (1918–1939)* wybrane przez L.B. Grzeniewskiego oraz *Aforyzmy* zebrane przez Irenę Maciejewską. Wybór pism krytycznych Napierskiego opracowany przez Jana Ziębę ukazał się w 2009 roku. Zawiera szkice literackie, recenzje, polemiki, eseje i aforyzmy. W 2011 roku w łódzkim Wydawnictwie Biblioteka ukazał się tom *Od Baudelaire’a do nadrealistów. Szkice i przekłady z nowoczesnej literatury francuskiej*, zbiór esejów i przekładów, w których Napierski opisał doświadczenie nowoczesności konstytuujące dwudziestowiecznego człowieka.

I na tym właściwie koniec. Krytyczne opracowania twórczości Napierskiego świadczą już natomiast o życiu po życiu Napierskiego w środowisku literaturoznawczym<sup>5</sup>. Pod koniec lat 50. poezję

---

<sup>5</sup> Jedyna monografia poświęcona twórczości Napierskiego została wydana w 2000 roku, napisana przez Janusza Pasterskiego – *Tristium Liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego*. Pasterski omawia estetyczne źródła poezji Napierskiego, wpływy Młodej Polski i romantyzmu, nowe rozumienie klasycyzmu. Analizuje powieść *Rozmowa z cieniem*, a także aforyzmy i tak zwane uwagi. Podkreśla znaczenie twórczości Napierskiego jako odrębnego zjawiska w dwudziestoleciu międzywojennym, poetę nazywa outsiderem niezwiązanym z żadną grupą literacką.

Jan Zięba przeanalizował program krytyczny Napierskiego. W pracy pt. *Klerk zaangażowany. Stefana Napierskiego nowoczesna krytyka literacka wobec dyskursów krytycznych w Dwudziestoleciu międzywojennym*, wydanej w 2006 roku, łączy dwie, do tej pory odrębne, postawy artystyczne – klerkizm i zaangażowanie – stwarzając kategorię klerka zaangażowanego. Zięba wypowiada przeciwstawne stanowisko wobec ocen monografisty Napierskiego. Według Zięby, Pasterski analizował twórczość poety, wykazując epigonizm jego myśli, wpływy romantyzmu i Młodej Polski. Założenie Zięby było przeciwne, zależało mu, żeby ujawnić nowatorstwo krytyki Napierskiego. Przejściowość, płynność tekstów Napierskiego miały należeć do elementów charakterystycznych dla nowoczesnej modernistycznej krytyki.



Napierskiego przywoływał Michał Głowiński. Kiedy pisał o poezji klasycystycznej i awangardowej, jako wyrazisty przykład wymieniał właśnie twórczość Napierskiego, o którym jednak już wówczas niewiele pamiętało.

Sztuka klasycystyczna bowiem odznacza się zawsze respektem dla rzeczywistości zastanej, świat poetycki, który buduje, honoruje wszelkie prawidłowości i wyglądy zjawisk realnych. Stąd domeną klasycyzmu jest opisowość. Poeta klasycystyczny przyjmuje to, co istnieje, poeta awangardowy jest twórcą nowych rzeczywistości, niebędących bynajmniej kalką świata zewnętrznego [...]. Klasycyzm jest zresztą w poezji naszego wieku sprawą istotną: obejmuje tylko zjawiska znajdujące się poza Awangardą. Nie ma nigdy charakteru „czystego”, zazwyczaj współistnieje z innymi stylami (najwyrazistszym tego przykładem jest niesłusznie zapomniana twórczość Stefana Napierskiego)<sup>6</sup>.

Po wojnie pobrzmiwały odległe echa o istnieniu twórczości Napierskiego. O jego debiucie prozatorskim pozostało jednak cicho. *Rozmowa z cieniem*, wydana w 1933 roku nigdy nie doczekała się wznowienia. Wydaje się, że projekt powieści, który był

---

Oprócz tych dwóch obszernych opracowań ukazywały się artykuły poświęcone biografii Napierskiego i jego twórczości. Wiesław Paweł Szymański napisał szkic *Oblicze współczesnego Europejczyka. O Stefanie Napierskim* (1973), w którym zawarł rys biograficzny i opis motywów powracających w twórczości Napierskiego (samotność, przecucie śmierci, konstatacje dotyczące stanu współczesnej kultury). Janusz Pasterski w artykule pt. *Motyw samotności i śmierci w poezji Napierskiego* (1993) dowodził tezy mówiącej o deprecjacji życia i waloryzacji śmierci w poezji autora *Chmury na czole*. Irena Maciejewska w szkicu biograficzno-analitycznym (1993) zajęła się ogólną charakterystyką twórczości Napierskiego: poezji, powieści i aforyzmów. W 1995 roku ukazał się zbiór szkiców Jerzego Poradeckiego dotyczący obecności mitu o Orfeuszu w dwudziestowiecznej poezji polskiej. Poradecki analizował kilka wierszy Napierskiego poświęconych Orfeuszowi, między innymi *Poemat opisowy*, *Zgoda* i *Orfeusz*. Jerzy Domagalski jest autorem rysu biograficznego o Napierskim (2008) – wstępu do kolejnej, powstającej monografii literackiej artysty. W 2011 roku ukazała się książka Tomasza Kaliściaka *Katastrofy odmieńców*, w której oprócz Józefa Czechowicza, Stanisława Swena Czachorowskiego, Tadeusza Olszewskiego znalazł się napisany w duchu homobiografii rozdział poświęcony Napierskiemu – *Stefan Napierski, czyli ostatni dekadent Młodej Polski*.

<sup>6</sup> M. Głowiński, *Awangarda i mity romantyczne*, „Życie Literackie” 1958, nr 6, s. 2.



bardzo istotny dla Napierskiego, zawiódł. Być może wiązał z nim zbyt wielkie nadzieje<sup>7</sup>. W liście do Karola Wiktora Zawodzińskiego z 1933 roku polecał do recenzji kończoną właśnie powieść.

Właściwie kończę powieść, która powinna Pana Kochanego zaskoczyć, o ile Pan nie straci cierpliwości i przychylności, wertując te moje dzieła zbiorowe. Pan wcale nie wie, jak bardzo zależałoby mi na jakiejś Pańskiej recenzji, choćby w najdalszym terminie. Ciągłe jeszcze wydaje mi się, że jestem trochę pokrzywdzony przez poważną krytykę<sup>8</sup>.

Wyznanie to brzmi paradoksalnie, ponieważ zostało napisane przez krytyka, który, jeżeli wierzyć jego słowom, sam nie mógł liczyć na „poważną krytykę”. Napierski funkcjonował w szczególnej sytuacji kogoś, kto ocenia i jednocześnie sam oczekuje na ocenę własnej twórczości. Autora *Rozmowy z cieniem* nie opuszczało przekonanie, że jego publiczne wypowiedzi są uwarunkowane kompromisami, a część w ogóle ginie. W liście do Juliana Przybosia tłumaczył: „[...] Zresztą, Pan wie, że wpłątany jestem w kompromisy, by w ogóle móc się choć trochę pożytecznie wypowiadać – z czego połowa jest eskamotowana. Piszę to całkiem prywatnie”<sup>9</sup>.

Przyczyną zabiegów Napierskiego o recenzję Zawodzińskiego mogła być chęć zwrócenia uwagi tej części krytyki, która rzetelnie zrecenzuje jego tekst. Ale nie tylko to. Napierskiego do Zawodzińskiego – krytyka o klasycystycznych upodobaniach<sup>10</sup> – zbliżał

<sup>7</sup> Zdaniem Janusza Pasterskiego, „Napierski, uprawiający do momentu wydania powieści wyłącznie twórczość poetycką oraz – w mniejszym zakresie – aforystyczną, mógł łączyć z prozą szansę na uzyskanie nowych możliwości artystycznych”. Zob. J. Pasterski, *Tristium Liber*.

<sup>8</sup> *Krynica, Zakład dr. Skórczewskiego, 16 II 1933*, Listy Stefana Napierskiego do Karola Wiktora Zawodzińskiego (lata 1927–1938), w posiadaniu Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie.

<sup>9</sup> *Warszawa 23 IV 1933*, Korespondencja Stefana Napierskiego do Juliana Przybosia (lata 1928–1938), w posiadaniu Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

<sup>10</sup> A. Nasiłowska, hasło: Klasycyzm, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, A. Szary-Matywiec, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 456.





zapewne projekt nowego dwudziestowiecznego klasycyzmu. Neoklasycyzm Napierskiego był kompilacją zdekonstruowanego świata klasycyzmu i tradycji romantycznej. Kiedy Napierski w jednym z aforyzmów pisze: „Istnienie Boga – to jest jedna z wielu możliwości wszechświata; dlatego nie jest oszustwem ani tchórzostwem modlitwa «na wszelki wypadek»; nie jest to zabezpieczanie się, lecz błaganie, aby Bóg istniał”<sup>11</sup>, nie mamy do czynienia z pochodną zakładu Pascala, ale klasycystyczną interpretacją istnienia Boga strzegącego porządku świata. Z błaganie przywracającym wiarę w ład. „Nowy klasycyzm” według Napierskiego wynikał także z romantycznego buntu przeciwko konwencjom, buntu, który stał się źródłem rozdźwięku między jednostką a światem, źródłem tragicznego rozdarcia, zaburzenia harmonii w poszukiwaniu niczym nieograniczonej wolności.

„Nowy klasycyzm”, zdaniem Napierskiego, cechować powinna świadomość różnorodnej tradycji, uniwersalna perspektywa, ale i poczucie zachwiania harmonii, diagnoza współczesnej sytuacji wywiedziona z romantyzmu: wizja tragicznego rozdarcia i utraty (być może nieodwracalnej) jasnego porządku wartości, na których opiera się humanistyczny ład<sup>12</sup>.

Paseizm Napierskiego zawierający się w przywiązaniu do klasycznych wzorców poezji nie wykluczał eksperymentów na płaszczyźnie prozy, na przykład próby bezpośredniego monologu wewnętrznego w *Rozmowie z cieniem*<sup>13</sup>. Stanisław Baliński określił skłonności Eigera jako dychotomiczne – poszukiwanie tego, co nowe, awangardowe, przy jednoczesnej niechęci „do wszystkiego, co awangardowe”.

<sup>11</sup> S. Napierski, *Aforyzmy*, wyb. I. Maciejewska, Warszawa 1984, s. 72.

<sup>12</sup> A. Nasiłowska, hasło: Klasycyzm, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 457.

<sup>13</sup> A. Sobolewska, hasło: Psychologiczna problematyka, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 890.



Znakomity znawca literatury niemieckiej, doskonale orientujący się w literaturze polskiej, świetnie! Marek miał jak gdyby dwie skłonności w sobie, z jednej strony chęć awangardy, wszystkiego, co nowe, poszukiwał, jak mógł... z drugiej strony niechęć do wszystkiego, co awangardowe...<sup>14</sup>

Awangarda odgrywała szczególną rolę w twórczości artystów żydowskiego pochodzenia. Przywiązanie do lokalnej tradycji, z której się wywodzili, rywalizowało z nowoczesnością, której zrozumienie określało pozycję artysty w polskim społeczeństwie międzywojennym. Wydawałoby się, że dla Napierskiego, który pochodził z nieortodoksyjnej rodziny żydowskiej, odniesienia do tradycji żydowskiej nie powinny mieć już znaczenia. Przynależność narodową określiła jego konwersja, a także wykształcenie, znajomość języków obcych i liczne podróże zagraniczne. Ani to, ani świadomość nowoczesnej estetyki związanej z twórczością Baudelaire'a i ruchów awangardowych przeobrażających sztukę w powojennej Europie nie zmieniały jednak sytuacji Napierskiego, niezdolnego do aktywnego uczestnictwa w środowiskach torujących drogę nowoczesnym postawom artystycznym, których rolę Jürgen Habermas określił następująco:

Postawy związane z nowoczesnością w estetyce, zaczynają się zarysowywać wyraźniej u Baudelaire'a, m.in. za sprawą jego teorii sztuki, kształtowanej pod wpływem E.A. Poe. Nabierają życia w nurtach awangardy [...]. Można je scharakteryzować przez poglądy skryształizowane wokół zmienionej świadomości czasu. Ta zaś wyraża się w przestrzennej metaforze straży przedniej, awangardy, która wyrusza na zwiady w nieznanym terenie, naraża się na niebezpieczeństwa niespodziewanych, szokujących spotkań, zdobywa nie zajętą jeszcze przyszłość, musi się zorientować, czyli znaleźć kierunek na niezadbanym jeszcze terytorium<sup>15</sup>.

Być może Napierski nie był przygotowany na „niebezpieczeństwa niespodziewanych, szokujących spotkań”, być może przeszkodą

<sup>14</sup> S. Baliński, *Moją prawdą jest moja pamięć*, „Twórczość” 1983, nr 5, s. 90.

<sup>15</sup> J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. H. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 28.



na drodze awangardowej twórczości stał się programowy „nowy klasycyzm”. Postawa artystyczna Napierskiego była postrzegana jako epigonizm, z czego sam zdawał sobie sprawę. W liście do Przybosa z 1930 roku pisał: „[...] widzę, jak coraz bardziej rozchodzą się nasze drogi. Pan z konieczności przecie i mnie uważać musi za epigona; a sąd taki, o ile chodzi o uczciwy podkład tego, co pisać usiłuję, nie byłby pozbawiony słuszności”<sup>16</sup>. Właśnie w kategoriach epigonizmu, anachroniczności był przez część międzywojennej krytyki interpretowany powieściowy debiut Napierskiego. Utwór, który miał przynieść szerszą perspektywę twórczą jego autorowi, dać dystans, odczytywano jako niefortunny. *Rozmowa z cieniem* pozostała jedyną powieścią w dorobku Napierskiego, choć niektórzy krytycy zakładali, że ukazanie się kolejnych części zmieni jeszcze odbiór całości cyklu i wyjawi zamysł autora.

### **W oczekiwaniu na przemianę... Międzywojenna krytyka o *Rozmowie z cieniem***

W 1933 roku w „Wiadomościach Literackich” ukazała się recenzja, której krytycznym tonem wydawał się zaskoczony nawet jej autor. Leon Piwiński napisał tekst dotyczący debiutanckiej powieści pisarza, którego uważał za „wybitnego poetę i krytyka”<sup>17</sup>. Z uznaniem odnosił się do poezji i recenzji, które publikował Napierski w „Wiadomościach Literackich”. Cenił jego twórczość, wycucie stylistyczne, uważał za „prawdziwego poetę i pisarza wybornie posługującego się prozą” i... pytał: „Dlaczego jednak te zalety nie ujawniły się w jego pierwszej powieści?”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Warszawa 5 IV 1930 Książęca 6, Korespondencja Stefana Napierskiego do Juliana Przybosa (lata 1928–1938), w posiadaniu Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

<sup>17</sup> L. Piwiński, *Powieść Napierskiego*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 42, s. 4.

<sup>18</sup> *Ibidem*.



Stylizacje à la Reymont, Iwaszkiewicz, Witkacy, niechlujstwo stylistyczne, nieudana kompozycja, komiczny erotyzm to najcięższe zarzuty Piwińskiego. Krytyk kończył tekst z nadzieją, że *Rozmowa z cieniem* jako pierwsza część cyklu *Przemiany* ulegnie jednak przemianie... po ukazaniu się kolejnych tomów.

W tym samym roku w „Kurierze Literacko-Naukowym” Zbigniew Grabowski w rubryce *Wśród nowych książek* nieco mniej krytycznie niż Piwiński wspominał o debiucie „znakomitego krytyka”<sup>19</sup> Napierskiego, ponieważ dokładne omówienie jego powieści odłożył do czasu, kiedy pojawią się wszystkie części cyklu. Sygnalizował jedynie ukazanie się *Rozmowy z cieniem* i szkicowo określał jako utwór, którego tematem jest dramat młodych ludzi cierpiących na „obsesję zajęcia się sobą”. Zwracał ponadto uwagę na sztuczność, nadmierną teatralizację rozmów przyjaciół, którzy dyskutują, jakby byli „cieniami”, na przytłoczenie powieści szczegółami<sup>20</sup>, które zaburzają spójność narracji i sylwetek bohaterów. Grabowski kończył enigmatyczną uwagą: „Na terenie naszego powieściopisarstwa, które tak słaby utrzymuje kontakt ze zdobyczami Zachodu, powieść Stefana Napierskiego posiada swoją zabezpieczoną już dziś pozycję”<sup>21</sup>. Co miałyby tę „zabezpieczoną” pozycję gwarantować powieści Napierskiego, krytyk jednak nie wyjawiał. Zawieszając głos, uchylał się od jednoznacznych odpowiedzi.

<sup>19</sup> Z. Grabowski, *Wśród nowych książek*, „Przegląd Literacko-Naukowy” 1933, nr 30, s. 7.

<sup>20</sup> Przytłoczenia szczegółami miał uniknąć Napierski w poematach prozą. Zdaniem Agnieszki Kluby w tomie *Drabina* udało się zapanować Napierskiemu nad zrównoważoną formą: „W *Rozmowie z cieniem* zanotował [Napierski, przyp. – M.W.] postulat, by «nie pisać książek dobrych, dobrych przez kłamliwe ograniczenie, lecz zajmujących przez straszliwy nadmiar». W świetle tych słów *Drabina* jawi się jako – jednorazowe – odstępstwo od tej znamiennej i zgubnej w praktyce dyrektywy. O powodzeniu eksperymentu zdecydowało w dużej mierze harmonijne równoważenie w poematach prozą pierwiastków lirycznych i epickich”.

<sup>21</sup> Z. Grabowski, *Wśród nowych książek*, „Przegląd Literacko-Naukowy” 1933, nr 30, s. 7.



Zdecydowanie krytycznie o *Rozmowie z cieniem* pisał Ignacy Fik, który w syntezie historycznoliterackiej *Dwadzieścia lat literatury*, obok *Szczurów* Rudnickiego i naznaczonych irracjonalną aurą *Panien z Wilka* Iwaszkiewicza, wymieniał między innymi *Rozmowę z cieniem*.

Książkę Napierskiego „Rozmowa z cieniem”, w charakterze podobną do „Próchna” Berenta, uważa się za anachronizm. Ukazał tam autor świat wykolejeńców, snobów lub egocentryków, żyjących w atmosferze rozpuszanej wyobraźni i sztucznych podniet, z dala od problemów społecznych i moralnych. Niestety duża część naszej literatury zajęta jest właśnie „rozmową z cieniem”, a bliższy nocną fosforyzacją próchna<sup>22</sup>.

Kategoryczny ton, którym posłużył się Fik, pisząc o *Rozmowie z cieniem*, nie dziwi szczególnie w zestawieniu z jego nieprzychylnymi opiniami dotyczącymi debiutów Adolfa Rudnickiego czy Brunona Schulza. Krytyk rozstrzygał przede wszystkim, czy są one przydatne, czy mieszczą się w formule mieszczańskiej moralności. Wszelkie odstępstwa od przyjętego ładu społecznego opatrywał etykietką „świata wykolejeńców, snobów lub egocentryków” i deprecjonował jako szkodliwe w literaturze. Dostrzeżona przez Fika analogia z *Próchnem* Berenta jeszcze bardziej miała pogryźć debiut Napierskiego, dowodząc wtórności i anachronizmu *Rozmowy z cieniem*. Co ciekawe, to spostrzeżenie Fika, nieobciążone negatywnym wartościowaniem, okazało się przewrotnie słuszne. Zdaniem Janusza Pasterskiego, autora jedynej monografii poświęconej twórczości Napierskiego, środowisko artystyczne o dekadencckim rodowodzie, a także akcja powieści osadzona w krajach Europy Zachodniej, głównie w Niemczech, zbliżają *Rozmowę z cieniem* do *Próchna*. Pasterski przytacza ponadto wypowiedź Kazimierza Czachowskiego, według którego „mamy tu jakby nowe *Próchno* Berenta”<sup>23</sup>... Zofia Starowiejska-Morstinowa widziała jeszcze inną

<sup>22</sup> I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury*, s. 535–536.

<sup>23</sup> J. Pasterski, *Tristium Liber*, s. 161.



niż Fik przyczynę niepowodzenia debiutu prozatorskiego Napierskiego. Uważała, że *Rozmowa z cieniem* została podporządkowana jednej funkcji – posłużyła jej autorowi do wypowiedzania opinii na temat kultury i sztuki. I to właśnie z powodu wykorzystania powieści do celów, które przynależą innym gatunkom, takim jak na przykład recenzje, nastąpiło zaburzenie konstrukcji tego utworu<sup>24</sup>.

Znamienne, że istnieli międzywojenni krytycy, którzy, choć surowo pisali o *Rozmowie z cieniem*, cenili Napierskiego jako poetę i krytyka. Dziwiło ich to, że ta powieść, określana jako „słaba”, przydarzyła się tak doświadczonemu autorowi. Reakcje te dowodzą tego, w jak różny sposób bywała odbierana twórczość Napierskiego. Jego charakterystyczny styl będący zaletą dla jednych okazywał się przedmiotem krytyki dla drugich.

Pierwszego grudnia 1936 roku Bruno Schulz w liście do Andrzeja Pleśniewicza pisał: „Recenzji Napierskiego też dobrze nie zrozumiałem, ale przypisuję to jej głębi i trudnym drogom myślowym, przez które prowadzi. Czy Pan nie tak sądzi?”<sup>25</sup>. Aluzja Schulza dotyczyła stylu i formy tekstów Napierskiego, który tworzył recenzje w sposób bardzo poetycki. Jako krytyk poeta używał wyszukanych porównań, które miały opisać recenzowany utwór. Ten swoisty liryczny styl i afektacja z pewnością wyróżniały teksty Napierskiego. Rzekome „głębia i trudne drogi myślowe”, o które ironicznie pytał Schulz, odnoszą się prawdopodobnie do subiektywnego, kwiecistego sposobu pisania Napierskiego. Pozornie naiwna postawa przyjęta przez wyrobionego czytelnika, którym był przecież Schulz, znaczyłyby w tym przypadku ni mniej, ni więcej, że według niego z tej wyrafinowanej krytyki Napierskiego wynikało niewiele. Nie było to zresztą w międzywojniu zdanie odosobnione. Miłosz w liście do Pasterskiego datowanym na 21 sierpnia 1998 roku wspominał:

<sup>24</sup> Z. Starowiejska-Morstinowa, *Przegląd piśmiennictwa*, „Przegląd Powszechny” 1933, t. 200, s. 540–541.

<sup>25</sup> B. Schulz, *Do Andrzeja Pleśniewicza*, [w:] Idem, *Księga listów*, zebrał i przygotował J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 117.



[...] zarówno redaktor Grydzewski, jak i Skamandryci tępil Marka, dlatego po prostu, że był dla nich zbyt wykształcony i chciał pisać recenzje językiem niezbyt dostępnym dla czytelników „Wiadomości Literackich”. Przypominam sobie satyryczne wierszyki o Napierskim, w których były aluzje do jego rudości włosów i wers następujący: „Z Claudelem chodzi do klozetu”, co może Pan zresztą znaleźć w „Wiadomościach Literackich”<sup>26</sup>.

Opinia o zbyt wygórowanych oczekiwaniach artystycznych Napierskiego, złośliwości dotyczące jego wyglądu i upodobań, ambicji tworzenia tak zwanej kultury wysokiej z pewnością wpływały na międzywojenną atmosferę pobłażania jego pracy. Tym bardziej zrozumiałe mogą być zabiegi Napierskiego o „poważne” recenzje jego debiutanckiej powieści. Zastanawia jednak, że Napierski na przekór własnemu wyczuciu stylistycznemu zdecydował się na wydanie utworu, który pozostawiał sporo do życzenia pod względem językowym i konstrukcyjnym – tak jakby przed krytyką miała go uchronić szczególna licencja poetycka... *Rozmowa z cieniem*, czytana w porządku autobiograficznym, przypomina niestety samospełniającą się przepowiednię. Wydaje się, że Napierski, zapisując w tej powieści własne lęki, obsesje, niepewność, obawy o posądzenie o grafomanię i epigonizm, miotał się między różnymi formami narracji, które okazywały się „doczepione” i pogłębiały niespójność opowiadanej historii. Odnalezienie właściwego rytmu opowieści przypominało *salto mortale*, które jednak zaryzykował Napierski, by zapewne choć spróbować innego spojrzenia artystycznego, nawet za cenę niepowodzenia skoku...

## Cień ojca

Napierski pisał poezję, aforyzmy, poematy prozą, recenzje, eseje. Tłumaczył Rilkego, Remarque’a, Whitmana, Jacoba. Przymierzał

---

<sup>26</sup> Fragment listu do Janusza Pasternskiego, Kraków, 21 sierpnia 1998, [w:] *Mitosz listy pisze*, red. J. Wolski, Rzeszów 2011, s. 61.



się do tekstów, poszukiwał różnych środków wyrazu. Ślad praktyki Napierskiego, który angażował się w bardzo wiele dziedzin pisarstwa, widać w jego debiucie prozatorskim. W *Rozmowie z cieniem* znalazły się: fragment powieści *Atanazy*<sup>27</sup>, dytyramb *Anteros* i fragmenty listów od przyjaciół. Jednym z uzasadnień włączenia tych form do powieści miało być zajęcie głównego bohatera – Eryk jest pisarzem, poetą. Zapewne podobna motywacja mogła mieć wpływ na styl, który cechuje się bardzo długimi zdaniami z mnóstwem mitologicznych porównań.

Uradzili kompromis i okiennice były przesłonięte muślinową firanką, nie cielistą roletą w bure paski, zresztą i tak dość przejrzystą, ale która znów Kamilowi [przyjaciel Eryka] wydała się całunem, podobnie jak D r y a d z i e każdy listek osiki, najłżejsze skłonienie róży, kolec, niewidzialny dla innych stworów ziemi, choćby cień mrówki, przemycającej w pogoni za szpilką jodłową, jest ciężarem równym mrokom Erebu. [...] cicho kwiliły ptaki [...], by po chwili w obłędzie radości wrzeszczeć wniebogłose, jak Nimfa, gwałcona przez koźlonogiego Satyra [...]. Po tym retorycznym wstępie wyskakiwał z łóżka, a raczej wychodził jak omdlała Leda z uścisku łabędzia [...] [wyróżnienia i przyp. – M.W.]<sup>28</sup>.

Liczne odniesienia do mitologii greckiej (na przykład driada – nimfa, boginka lasów; Erebus – „najciemniejsza głębia podziemnego świata cieni, Hadesu, krainy zmarłych”<sup>29</sup>) sprawiają wrażenie maniery, erudycyjnego popisu, który jeszcze bardziej zaciemnia sens długich zdań. Nie wydaje się, że jest to zabieg fortunny również z tego powodu, że pojawia się także w partiach należących nie do głównego bohatera poety, lecz narratora... Prócz mitologicznych odwołań w *Rozmowie z cieniem* występują nawiązania o romantycznym

<sup>27</sup> Janusz Pasterski sugeruje, że tytuł tej powieści został zapewne zaczerpnięty z *Pożegnania jesieni* Stanisława Ignacego Witkiewicza i pochodzi od imienia głównego bohatera Atanazego Bazakbala.

<sup>28</sup> S. Napierski, *Rozmowa z cieniem*, Warszawa 1933, s. 70–71.

<sup>29</sup> W. Kopaliniński, hasła: Driady, Erebus, [w:] Idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, t. 1, Warszawa 2007, s. 246, 286.





rodowodzie, na przykład „Eryk zaciskał pięści, by nie krzyżeć, jak pielgrzym na Czatyrdahu; [...]”<sup>30</sup>. Aluzja do *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza, a także cytowanie przez Eryka fragmentu *Grobu Agamemnona* Juliusza Słowackiego<sup>31</sup> działają na zasadzie protez, które mają tworzyć atmosferę przesyconą artystem i... w końcu romantyczną tradycją, która jednak wtłoczona w myślenie młodych artystów na początku XX wieku razi sztucznością.

– Ach, sfuszerowany romantyku! chwalco perfidny! – wzdycha Kamil, którego to wyraźnie nudzi.

– A ty może nie jesteś wykolejony romantyk w tych pasiastych portkach na pokaz, w tych idjotycznych knikebokersach [ang. *knickerbockers* – pumpy, przyp. – M.W.], które już dawno wyszły z mody? Powiedz, za czyje to pieniądze je kupiłeś?<sup>32</sup>

Eryk wraz z młodszym przyjacielem Kamilem, również artystą, spierają się o prawdziwą sztukę, która, przeczuwają, nigdy nie stanie się ich udziałem. Odwołania do innych artystów działają niemal jak zaklęcia, które mają ich przybliżyć do niedostępnej wspólnoty. Eryk skarży się przyjacielowi: „Masz bezpośrednich słuchaczy. Nie przemawiasz do widm, które ożywasz imaginacją”<sup>33</sup>. W skardze tej pobrzmiwa obawa zapisana w tytule powieści Napierskiego – rozmowa z cieniem. W książce rozsiane są zresztą frazy, które ukazują wieloznaczność tego tytułu i motywu cienia.

Eryk cofa się w cień. – Znów szumisz, przekłeta studnio, mówi, patrząc w pół-uchylone drzwi widnej łazienki i tam, w tym blasku, napotykać w lustrze nad umywalką skośne oczy sobowtóra<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> S. Napierski, *Rozmowa z cieniem*, s. 73.

<sup>31</sup> Tak więc – to los mój na grobowcach siadać  
I szukać smutków błahych, wiotkich, kruchych,  
nieme mieć harfy i słuchaczy głuchych  
albo umarłych...  
(*Ibidem*, s. 77).

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 94–95.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 204.



[Eryk] Włokę za sobą mój cień, zstępując z iglicy czystości,  
z zenitu ponadludzkiego, z empirejów, które kłamią, ku połowicznemu  
szczęściu ziemi [wyróżnienia i przyp. – M.W.]<sup>35</sup>.

Eryk nie tyle chronił się tam, gdzie nie dochodzą promienie słoneczne, ile zgodnie z przenośnym znaczeniem frazeologizmu „chować się w cień” – usuwał się, nie angażował, decydował się wycofać<sup>36</sup>. Odsunięcie się w strefę cienia, wycofanie było wyborem, który jednak ciążył Erykowi, skoro wlekl „za sobą swój cień”. Czym właściwie był cień dla Eryka? Być może niezależną od niego siłą, czymś, co przypominało o stanie niedopełnienia w jego artystycznym życiu, stanowiąc jednocześnie jego immanentną część. W symbolice cień „jest tajemniczym sobowtorem człowieka, uchodzącym często za obraz jego duszy”<sup>37</sup>. W psychoanalizie cień symbolizuje podświadome warstwy osobowości. Wydaje się, że to właśnie cień Eryka posiadał szczególnie istotną prawdę o nim, tę, której Eryk boi się nawet wypowiedzieć. Rozmowa z cieniem była-by figurą największego wtajemniczenia w życiu człowieka, jednego z najtrudniejszych doświadczeń – samotności.

Kiedy Napierski w eseju *O samotności oraz o bankructwie psychologizmu* pisał o rodzeniu się z cienia i powolnym narastaniu samotności, właściwie zdradzał swój najintymniejszy sekret. Samotność napawała go ogromnym lękiem, a jej widmo pojawiało się za każdym razem, kiedy popadał w stany depresyjne, izolował się i próbował ratować kolejnymi przeprowadzkami, podróżami. Próbował ucieczki – chociaż doskonale zdawał sobie sprawę z jej daremności.

Jest to zatem skonstatowane – raz jeszcze – że zawarci jesteśmy w celi osobowości, że samotność immanentna jest każdemu uczuciu: że każde

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 244.

<sup>36</sup> „Chować się w cień – usuwać się, nie angażować się, nie brać udziału w czymś”, hasło [w:] P. Müldner-Nieckowski, *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego. Wyrażenia, zwroty, frazy*, Warszawa 2004, s. 128.

<sup>37</sup> H. Biedermann, *Leksykon symboli*, s. 54.



doznanie dzieli nas od drugiego człowieka; że sami sobie jesteśmy więzieniem. Może nie jest to teza bardzo nowa, lecz właśnie najbardziej druzgocące jest odkrywać rzeczy oczywiste. Na próżno dłonie pokrwawione drapią mur, aby go przełamać<sup>38</sup>.

Dla Napierskiego doświadczanie samotności to był właśnie dialog z cieniem. Metafora zamurowania pieczętowała niemożność ucieczki od samego siebie. Była rodzajem dowodu, że samotność nie pozostawia wyjścia, bo przecież „na próżno pokrwawione dłonie drapią mur”. Tego więzienia nie można opuścić, bo więzienie to ja. Ta metonimia wydaje się zupełnie odpowiednim środkiem do oddania beznadziejności i grozy egzystencji, vegetacji bez celu, wewnętrznej pustki.

W zamurowanym pokoju Schulza wystarczyło wyobrazić sobie drzwi, by wymknąć się samotności. Wyobraźnia dawała wolność, twórczość pozwalała chronić cudowność życia na przekór.

Siedzę i słucham ciszy. Pokój jest po prostu wybielony wapnem. Czasem na białym suficie wystrzeli kurza łapka pęknięcia, czasem płatek tynku obsuwa się z szelestem. Czy mam zdradzić, że pokój mój jest zamurowany? Jakżeż to? Zamurowany? W jakiż sposób mógłbym z niego wyjść? Otóż to właśnie: dla dobrej woli nie ma zapory, intensywnej chęci nic się nie oprze. Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi, dobre stare drzwi, jak w kuchni mego dzieciństwa, z żelazną klamką i rygłem. Nie ma pokoju tak zamurowanego, żeby się na takie drzwi zaufane nie otwierał, jeśli tylko starczy sił, by mu je zainsynuować<sup>39</sup>.

W świecie Napierskiego pokój bez drzwi pozostawał tragiczny, pełen cieni. Samotność była metafizycznym stanem, oznaczała opuszczenie przez Boga, tak jakby poprzez samotność ujawniała się choroba drażąca człowieka. Napierski pisał: „Samotność jest

---

<sup>38</sup> S. Napierski, *O samotności oraz o bankructwie psychologizmu*, [w:] Idem, *Od Baudelaire'a do nadrealistów. Szkice i przekłady z nowoczesnej literatury francuskiej*, Łódź 2011, s. 83.

<sup>39</sup> B. Schulz, *Samotność*, [w:] Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1997, s. 312.



tylko brakiem pewności: niemożnością wiary”<sup>40</sup>. Dla Napierskiego, erudyty, świat bez Boga to właśnie świat cieni, pełny odniesień, tradycji, które dryfują osobno, bez znaczenia „w epoce zatraconej wspólnoty”. Odwołania do mitologii, klasyków przypominały gest daremny Napierskiego, dla którego literatura i sztuka w klasycznym rozumieniu były ciągle podstawowymi środkami służącymi komunikacji. Napierski miał świadomość prawdy, która jednak nie przystawała do jego czasów. Eseista Jerzy Stempowski po wojnie ujmował ją mniej więcej tak: „Okresom konsolidacji i reintegracji społecznej towarzyszy zazwyczaj powrót do tradycji, do etykiety oraz odnowienie sławy i poczytności autorów klasycznych”<sup>41</sup>.

Napierski doskonale odczytany w literaturze niemieckiej z pewnością znał opowiadanie o człowieku, który, by zyskać bogactwo, sprzedał diabłu własny cień. *Przedziwna historia Piotra Schlemihla* Adelberta von Chamisso opowiada o stopniowym nieuchronnym upadku Schlemihla, któremu sakiewka pełna złota nie dała szczęścia i nie uchroniła go przed samotnością. Główny bohater zbyt późno pojął, że oddając własny cień, skazał się na uwięzienie i wieczną tułaczkę. „Trzymam pana – mówił [diabeł, przyp. – M.W.] dalej – za cień i nigdzie mi pan nie ucieknie. Człowiek tak bogaty potrzebuje przecież swojego cienia, to rzecz jasna; szkoda tylko, że pan wcześniej tego nie rozumiał”<sup>42</sup>. Schlemihl to osoba, która dokonała „bardzo niekorzystnej zamiany, desperackiej i niefortunnej transakcji”<sup>43</sup>. W *Rozmowie z cieniem* Eryk wydaje się o krok od desperackiego czynu. Zmieniłaby się jedynie cena jego cienia – byłaby nią ta wielka chwila, kiedy artyście udałoby się przebić mur, ograniczenia twórcze i wypowiedzieć prawdę własnej sztuki.

<sup>40</sup> S. Napierski, *O samotności...*, s. 85.

<sup>41</sup> J. Stempowski, *Odyseja w nowym tłumaczeniu Wittlina*, [w:] Idem, *Klimat życia i klimat literatury*, Warszawa 1988.

<sup>42</sup> A. Chamisso, *Przedziwna historia Piotra Schlemihla*, przeł. W. Wirpsza, Warszawa 1961, s. 86.

<sup>43</sup> W. Kopaliński, hasło: Schlemihl, [w:] Idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, t. 1, Warszawa 2007.



– Najwyższy czas rozstać się z tym Paryżem – mówi do siebie Eryk, zawracając w przeciwnym kierunku. Ma teraz za sobą wieloramienną gwiazdę placu, która pała w białym blasku, jakby parząc z daleka plecy i przynaglając do powrotu. Znów nasłuchuje głosu z wnętrza, który ma oszukać samotność pośród wspaniałego miasta, znów w tej ludnej ulicy podchwytuje najbardziej bezcelowy podszept czystej ciszy. Raz jeszcze folguje manji monologu, rozmowie z cieniem, którego niepodobna przekonać dyszącymi ustami, gadaniu przed pustą widownią. „Za tydzień lepiej się będą asfaltowe bruki... benzyna dławi już smrodem... tylko dokąd by tu wyjechać, aby nie miało to znów pozorów ucieczki?”<sup>44</sup>

Pusta widownia, samotny głos, którego nikt nie słucha – dla artysty to wizja powracająca w koszmarach. To figura zupełnego osamotnienia w świecie, który już nie potrzebuje sztuki. To upiorny głos, który szepcze: nie jesteś prawdziwym artystą, lecz kiepskim amatorem... Kolejny wyjazd przypomina więc ucieczkę przed „głosem z wnętrza”, który podpowiadał Erykowi, że źródła jego ograniczeń nie da się pokonać, bo jest to pierwotna siła, spadek pokoleń.

Tomasz Kaliściak w homobiograficznej opowieści o Napierskim pisał o pochodzeniu głównego bohatera *Rozmowy z cieniem*: „Eryk [...] porte-parole samego Eigera, na co wskazuje wiele autobiograficznych odniesień, jest trzydziestoletnim emigrantem żydowskiego pochodzenia, który przybył do Niemiec z kraju słowiańskiego, prawdopodobnie z Polski”<sup>45</sup>. Na podstawie wspomnień Eryka dowiadujemy się o kondycji finansowej jego rodziny: „Matka... tak wiele miała pięknych rzeczy, niegdyś; patery srebrne, odkurzane, gładzone, polerowane; bibeloty; resztki porcelany po babce, która zmarła przed wojną uroczyście i pogodnie...”<sup>46</sup>. Być może wspomnienie to naznaczone jest autobiograficznie. Przypomina opowieść, którą przekazywano w rodzinie Eigera. Dotyczyła ona jego babki ze strony mamy – po śmierci Teresy z Cohnów

<sup>44</sup> S. Napierski, *Rozmowa z cieniem*, s. 180–181.

<sup>45</sup> T. Kaliściak, *Stefan Napierski, czyli ostatni dekadent Młodej Polski*, [w:] Idem, *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011, s. 217.

<sup>46</sup> S. Napierski, *Rozmowa z cieniem*, s. 16.



Markusowej Silberstein w 1919 roku wszystkie latarnie wzdłuż ulicy Piotrkowskiej w Łodzi zostały okryte kirem. Odświętne, uroczyste pożegnanie nestorki rodu utrwaliło się zapewne w pamięci wnuka – pisarza. Eigerowie byli zasymilowaną rodziną żydowską. Matka, Diana Eiger, pochodziła z rodziny łódzkich fabrykantów Silbersteinów. Ojciec Bolesław, honorowy konsul Danii, był właścicielem wielkich cementowni. Eigerowie mieli czworo dzieci: Marię (pseudonim Anna Kamińska, późniejsza działaczka komunistyczna), Marka, o dwa lata od niej młodszego, Zdzisława i najmłodszego Kazimierza. Diana Eiger zajmowała się działalnością charytatywną, wspierała ochronki, urzędowała „żywe obrazy”, z których dochód przeznaczała na cele społeczne. We wspomnieniach córki przedstawiana jest jako osoba czytana, szczególnie zainteresowana twórczością romantyczną. Ojca wspominała Maria jako autorytet, do którego przychodzono po najróżniejsze porady. Miał czuć się zawiedziony wyborami synów, z których żaden nie chciał przejąć pieczy nad rodzinnym majątkiem. Siostra Napierskiego po latach we wspomnieniach opisywała swoje wychowanie jako zupełnie areligijne. Jest to z pewnością świadectwo postępowych poglądów rodziców, choć być może także ślad komunistycznych przekonań Marii, poprzez które reinterpretowała swoje dzieciństwo. Kiedyś, zapytana przez najmłodszego brata o żydowskie pochodzenie rodziny, odpowiedziała twierdząco, na co chłopiec miał zareagować ze zdumieniem: „Nie może być – odrzekł z powątpiewaniem – przecież tatuś nie nosi chałatu ani jarmułki. – Rozumowanie jego było logiczne. Kwestia żydowska nieomal dla nas nie istniała. O antysemityzmie wiedzieliśmy raczej z gazet aniżeli z osobistych przeżyć”<sup>47</sup>. Eigerowie zostali przedstawieni przez Marię jako asymilatorzy, którzy nie uznawali języka żydowskiego za język literacki i byli przeciwni ukazywaniu się w Warszawie gazety w języku żydowskim<sup>48</sup>. Z ich sprzeciwem spotkała

<sup>47</sup> A. Kamińska, *Ścieżkami wspomnień*, Warszawa 1960, s. 183.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 188.



się również decyzja Marka o przyjęciu chrztu. Zgodnie z relacją siostry przyjmowanie chrztu przez Żydów odbierali jako przejaw karierowiczostwa i dorobkiewiczostwa. W końcu pogodzili się z decyzją syna, prosząc jedynie, by odczekał do momentu osiągnięcia pełnoletniości. Według Marii zamiar brata miał być przejawem „ordynarnego wygodnictwa”. Przyznała jednak, że się myliła: „Brat mój widział w katolicyzmie zbawczą ideologię. Szukał w nim ucieczki. Przeróżne moje argumenty zbijał słynnym powiedzeniem jednego z ojców Kościoła: «Credo, quia absurdum»”<sup>49</sup>. Napierski uczynił głównym przesłaniem swojej wiary powiedzenie Tertuliana („wierzę, ponieważ to absurd”), które jedynie w zamyśle miało przynieść uspokojenie i pogodzenie z losem. Kiedy w 1922 roku Napierski żenił się z Ireną Tuwim – poetką, tłumaczką literatury dla dzieci i młodzieży – poprosił, żeby jego przyszła żona przyjęła chrzest. Powodem ślubu miała być chęć uspienia niepokoju rodziców Napierskiego o homoseksualne skłonności syna. Małżeństwo przetrwało do 1930 roku, w 1935 roku Irena Tuwim wyszła za mąż za Juliana Stawińskiego, publicystę i tłumacza. Anna Augustyniak w biograficznej opowieści o Irenie Tuwim interpretowała moment poznania się siostry Juliana Tuwima z Napierskim jako szczególnie intensywny: szybkie zaręczyny, ślub i chrzest, który wiązał się z istotną zmianą duchową.

W czerwcu Irenka szła do ołtarza w łódzkim kościele św. Józefa przy ul. Sienkiewicza. Musiała zmienić wyznanie i z wiary przodków przejść na katolicyzm. Wychrzyła się, tak napisał Tuwim w liście do kuzyna Emanuela Tuwima, działacza izraelskiego, który ułatwił mu podczas wojny przejazd do Ameryki. Eiger już kilka lat wcześniej zdecydował się przyjąć chrzest. Teraz łaski wiary chciał dla Irenki. Mówił jej, że każdy Żyd ma ustawiczny kryzys religijny, a poetę-Żyda przed deprawacją i wynaturzeniem może ochronić jedynie dyscyplina katolicka, bo to katolicyzm... nawykowy dialog wewnętrzny, z którego rodzi się sztuka. Filozofia dojścia do Boga drogą sztuki głoszona przez Jacques'a Maritaina (mocno wpłynie na formację polskiej inteligencji w dwudziestolecie)

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 190.



będzie Napierskiemu szczególnie bliska. [...] Bóg – przekonywał Marek Irenę – to najbliższy ze wszystkich krewnych, jakich człowiek posiada, i z nim kiedyś staniemy twarzą w twarz w zaświatach. [...] Istnienie Boga – to jedna z wielu możliwości wszechświata, dlatego nie jest oszustwem ani tchórzostwem modlitwa „na wszelki wypadek”; nie jest to zabezpieczenie się, lecz błaganie, aby Bóg istniał<sup>50</sup>.

Napierski starał się zostać równoprawnym członkiem polskiego społeczeństwa, w którym jego semickie pochodzenie było piętnowane. Zapewne dlatego fantazmat ojca, któremu były podporządkowane wyobrażenia Napierskiego, miał twarz Żyda. Żyda ze wszystkimi kulturowymi stereotypami i uprzedzeniami dotyczącymi bogactwa, przebiegłości i tak dalej. W międzywojniu sytuacja synów pochodzenia żydowskiego zmieniała się o tyle, że niestety społeczne przesady stały się udziałem ich samych. Była to istotna zmiana dotycząca samopiętnowania. Napierski w eseju poświęconym Charles’owi Baudelaire’owi zalecał wszystkim „zagubionym” jako remedium – Kościół: „Wszystkim, którzy w epoce zatraconej wspólnoty na cząstki rozkładają zagubioną swą duszę, swe zrozpaczone serce – trzeba kościoła, który wiąże”<sup>51</sup>. Ucieczka w katolicyzm, o której wspominała Maria Eiger, odnosiła się nie tylko do żydowskiego pochodzenia, ale w istotny sposób wiązała się również z homoseksualizmem jej brata. Katolicyzm piętnował homoseksualne skłonności, ucieczka Napierskiego przedstawia się więc jako destrukcyjne działanie – dążenie ku cierpieniu. Podążając autobiograficznym tropem, *Rozmowa z cieniem* dotyczy także problemu nieakceptowania homoseksualizmu jako wykroczenia przeciwko normom moralnym i religijnym. Archetyp cienia, tak jak opisywał go Carl Gustav Jung<sup>52</sup>, odnosi się do ciemnych aspektów własnej osobowości. W tym ujęciu do sfery cienia należały zapewne

<sup>50</sup> A. Augustyniak, *Irena Tuwim. Nie umarłam z miłości. Biografia*, Warszawa 2016, s. 72–73.

<sup>51</sup> S. Napierski, *O samotności...*, s. 85.

<sup>52</sup> C.G. Jung, *Cień*, [w:] Idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, przekład, wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 68–71.





homoseksualizm i żydowskie pochodzenie Napierskiego, który nieustannie wyizolowywał się ze społeczności, wielokrotnie zmieniając miejsce zamieszkania, ciągle czuł się nie na miejscu. Bezskutecznie poszukiwał własnej tożsamości wolnej od uprzedzeń. Te osobiste doświadczenia być może posłużyły mu jako inspiracja do stworzenia charakterystyki postaci w jego jedynej powieści. Znamienne, że świadomość żydowskiego dziedzictwa nie opuszczała głównego bohatera *Rozmowy z cieniem*. Cięte, ironiczne spostrzeżenia miały zapewne dać mu niemożliwy dystans: „żyd, wielbiący Sienkiewicza, używający jego słów, a zarazem zerkający ku Marxowi! Bardzo polska kombinacja; przy tem fanfaronada!”<sup>53</sup>. Krytyka ta była wymierzona w tych Żydów, którzy opuszczając zbiorowość żydowską, wstępowali na drogę komunizmu. Ponadto Sienkiewicz jako symbol polskości miał być tym pisarzem, który otwiera drzwi do polskiego społeczeństwa. Była to jednak jedynie szkicowo zarysowana bardzo skomplikowana sytuacja Żydów w międzywojennej Polsce<sup>54</sup>.

Jednym z ważniejszych tematów powieści, którą pisał Eryk, mając dwadzieścia lat, i której fragment poznajemy, jest właśnie pochodzenie. Jej głównym, tytułowym bohaterem jest Atanazy, który w trakcie rozmowy ze znajomą śpiewaczką obserwuje, jak „[...] z wzrastającym ożywieniem mówiła o teorii względności, nie dowierzała, «aby jej genialny twórca» mógł być Żydem”<sup>55</sup>. W wypowiedzi tej skupiły się uprzedzenia i stereotypy, które wyznawała na temat Żydów, wydawałoby się, wrażliwa i mądra osoba... Atanazy, porte-parole Eryka, by oczyścić się ze stygmatyzujących urojeń, stosuje szczególną praktykę cielesną. W istocie ma wpłynąć ona

<sup>53</sup> S. Napierski, *Rozmowa z cieniem*, s. 17.

<sup>54</sup> Wiele zdań w *Rozmowie z cieniem* brzmi sentencjonalnie, ta gnomiczność form zbliża powieść Napierskiego do jego twórczości aforystycznej. Według Pasterkiego: „[...] te wykoncypowane «syntezy» mają raczej zabarwienie aforystyczne i wiążą się poniekąd z tą właśnie dziedziną twórczości Napierskiego”. Zob. J. Pasterki, *Tristium Liber*.

<sup>55</sup> S. Napierski, *Rozmowa z cieniem*, s. 28.



także na jego wnętrze, wypłukać do czysta to wszystko, co przekornie nie chce się poddać ablucjom i donosi o chorobie, na którą zapadają wszyscy od momentu narodzin.

Nie tylko przed urojeniami ratował się natryskiem Atanazy. [...] Lecz ciało jego było krnąbrne: nie pozwalało mu chronić się przed chłodną i wypukłą obcością w przytulną przepaść, zapadać się w siebie samego, w zwierzęcą rozkosz zdrowia jak w dom niezawodny...<sup>56</sup>

Atanazy boi się śmierci. Z podejrzliwością śledzi swoje nieposłuszne ciało, przeczuwa, że żyje ono niezależnie od niego, skrywając tajemnicę pochodzenia, którą chciałby ukryć. Zaczyna prowokować nieuleczalną chorobę, jest przekonany, że ujawnienie się jej symptomów to jedynie kwestia czasu.

Rozmyślał o tem, że w płucach, w jakimś niedostępnym plastrze, nie spiesząc się, dojrzewa jego śmierć. [...] Dopiero, gdy spojrział raz przypadkiem na swe ręce wysunięte z pod kołdry, zatrzęsł się z przerażenia: te ramiona, zarośnięte jasno-rudym włosom, te cudze kosmate kończyny były ramionami jego ojca. Pojął, że ciało zaczyna go pokonywać, że zatraca się w nim, oddany mocom niesprawdzalnym; uczuwał ocenioną w sobie, a starszą od niego, władzę rasy, której nic nie miał do przeciwstawienia; uczuwał żerującą w jego kruchym organizmie przemoc gatunku<sup>57</sup>.

Własne ciało, które przypomina ciało ojca, to straszliwa, niepokojąca forma starości, oznaka, że ta sama śmierć zre od środka zarówno ojca, jak i syna. Atanazy czuje, że nie zdoła się wyrwać z łańcucha pokoleń, nie wymknie się spod „władzy rasy”, o której zawsze mu przypomni jego własna cielesność. To ta nieobliczalna moc, która sprawia, że Atanazy przechodzi jedną z fundamentalnych przemian – upodabnia się do własnego ojca, zaczyna odzywać się w nim siła, która bez jego woli rozporządza jego życiem. Od „władzy rasy” do ograniczeń, których Atanazy nie może pokonać w swojej twórczości, biegnie ledwo zauważalna granica. Spory

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 34.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 38.



o epigonizm zaczynają nabierać w tym kontekście zupełnie innego znaczenia, stają się pytaniem o to, jak dziedzictwo pokoleń blokuje możliwości twórcze i wprowadza w nieprzekraczalny krąg naśladownictwa. Z wątpliwości, obaw syna wyłania się postać ojca. Atanazy wspominał:

Ojciec natomiast, piękny jeszcze, siwawy pan, był we wspomnieniu syna nieodłączny od zwierciadła swej toalety; wszędzie stały tu w skórzanych futerałach flakony z wielobarwnymi cieczami, zielone pachnidła mieniły się w kryształach, a w powietrzu unosił się subtelny zapach fiksatuaru. Stary elegant doбираł lśniące skarpetki do koloru krawatów i, nachylając się nad lustrem, starannie pudrował zaróżowiony nos<sup>58</sup>.

Staranna toaleta zapamiętana ze szczegółami to praktyka, która zdradza obyczaje panujące w dostatnim mieszczańskim domu. Syn opisuje ją bez sentymentu, ponieważ pozycja, którą odziedziczył, przynosi mu wstyd... Atanazy przywołuje jeszcze inne wspomnienie z dzieciństwa. Stojąc przed kolegami, zapytany o zajęcie ojca – odpowiedział: przemysłowiec, na co usłyszał drwiące sprostowanie: kupczyk. „Atanazy z pałacami w ściśniętym gardle łzami wraca do szeregu. Odtąd już zawsze odczuwać będzie żal do tego ojca, który tak dwuznaczną ofiarował mu chwałę”<sup>59</sup>. Ojciec staje się widmem, cieniem, do którego przemawia Atanazy.

Tak, oto co zamykało święte słowo: ojciec. „Jak fala w fale, przeszedłeś we mnie, mój ojczu – szeptał do widma Atanazy. – Zrodziłeś mnie innym i jakże podobnym do siebie. Podziwiam twój wielkopański gest, twą bieliznę, twą popularność. I zaszczepiłeś mi swą słabość, swą niekarność, swe wyuzdanie: i ja znam rozpustę marzeń. Nie będę przenigdy tobą, aleś ty był mną i nosiłeś mnie we wnętrznościach lędźwi. Potem, jedno z wielu ogniw, wplątałeś mnie w stwory ziemi, i nie mogę już wyłamać się z łańcucha. Dbałeś o mnie i kazałaś strzyc, regularnie co tydzień strzyc panu Wiesławowi, by mnie wy kierować na ludzi. Cóżeś uczynił, cożeś uczynił, mój ojczu?”<sup>60</sup>

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 43.



W tych ostatnich słowach Atanazego pobrzmiewa styl biblijny. Znajomo brzmi fraza „nosiłeś mnie we wnętrzościach lędźwi” czy groźne pytanie pojawiające w Starym Testamencie, na przykład w Księdze Rodzaju, kiedy Bóg pyta Kaina: „Gdzie jest brat twój Abel? [...] Cóżes to uczynił?”<sup>61</sup>. W monologu Atanazego zwraca uwagę metafora uwięzienia, niemożliwości wyłamania z łańcucha pokoleń. Syn, podniosłym biblijny językiem, pyta o krzywdę, którą wyrządził mu ojciec. Winą ojca byłoby pochodzenie, które przekazuje synowi, a które ogranicza, stygmatyzuje i odbiera wolność tworzenia. To ta moc, która steruje życiem syna niezależnie od jego woli. To także odwieczne prawo przemijania, które syn otrzymuje w dziedzictwie po ojcu.

Krótki fragment powieści *Atanazy* okazuje się kluczowy dla zrozumienia, czym właściwie jest epigoństwo, którego obawia się główny bohater *Rozmowy z cieniem*. W jednej z rozmów Eryk sły-szy od przyjaciela: „– Zawsze wyjeżdżasz z tą arystokracją, choćby żydowską – gniewa się Kamil. – Powinieneś parafrazować lirykę hiszpańskich semitów [...]”<sup>62</sup>. Dla Eryka odwołania do arystokracji, literatury są zupełnie naturalne, tak samo jak drażące go wątpliwości podszyte pochodzeniem, „zwyrodniałą rasą”, która blokuje zdolność tworzenia, spontaniczność i autentyzm sztuki. Potomek starej arystokracji prowadzi więc rozmowę z cieniem, tradycją, której już prawie nikt oprócz niego nie rozumie, cieniem ojca, w końcu z samotnością.

---

<sup>61</sup> Księga Rodzaju, 4, 9–10.

<sup>62</sup> S. Napierski, *Rozmowa z cieniem*, s. 78.





## Ojciec w opowiadaniach Brunona Schulza

Relacja ojciec – syn w dziele drohobyckiego pisarza to temat, którego istota niezmiennie intryguje. Wydaje się, że narodził się z konceptu, który sparafrazowany mógłby brzmieć następująco: „Na początku było zanikanie”. *Sklepy cynamonowe* rozpoczyna zdanie zwiastujące historię nieobecności. W lipcu ojciec „wyjeżdżał do wód”, pozostawiając żonę i synów „na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich”<sup>1</sup>. Ten nieobecny ojciec zainicjował Schulzowską opowieść, a jego zanikanie rządziło się osobliwymi prawami. Zwierzenie: „Mój ojciec powoli zanikał, wiął w oczach”<sup>2</sup> stało się zaledwie zapowiedzią<sup>3</sup>. Na kolejnych stronach opowiadań Schulza „zanikanie ojca” wciąż pulsowało życiem i przybierało ludzko-zwierzęce, a także inne całkiem nieoczekiwane formy. W dokończeniu *Traktatu o manekinach* czytamy: „Twarz mego ojca, gdy to mówił, rozeszła się zamyśloną liniaturą zmarszczek, stała się podobna do sęków i słoików starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia”<sup>4</sup>. „Zanikanie ojca” było wieloznaczne i przypominało niekończące się metamorfozy. W istocie było eufemizmem śmierci, przechodzenia na drugą stronę, na którą w *Sanatorium pod Klepsydrą* przedostaje się Józef w poszukiwaniu Jakuba. Fantazmat ojca w kolejnych Schulzowskich opowiadaniach nabierał nowych znaczeń. Był jak skomplikowane dziedzictwo, które nakłada na synów obowiązek opowieści.

---

<sup>1</sup> B. Schulz, *Sierpień*, [w:] Idem, *Sklepy cynamonowe*, Warszawa 1997, s. 7.

<sup>2</sup> Idem, *Nawiedzenie*, [w:] *Sklepy cynamonowe*, s. 20.

<sup>3</sup> „Zanikowi temu nie towarzyszył bynajmniej upadek sił. Przeciwnie, stan jego zdrowia, humor, ruchliwość zdawały się poprawiać” (Idem, *Nawiedzenie*, s. 21).

<sup>4</sup> Idem, *Traktat o manekinach*, [w:] Idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 48.

## Schulz i Kafka. W cieniu śmierci

[...] ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić.  
B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*

W 2002 roku ukazał się zbiór artykułów Kafkas „*Urteil*” und *die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*, w którym przedstawiono dziesięć różnych interpretacji tylko jednego opowiadania Franza Kafki, wykorzystując: hermeneutykę, strukturalizm, estetykę recepcji, socjologię, psychoanalizę, *gender studies*, analizę dyskursywną, teorię systemową, intertekstualność i dekonstrukcję<sup>5</sup>. To tak wnikliwie analizowane po latach opowiadanie Kafka napisał w jedną noc. Dwudziestego trzeciego września 1912 roku zanotował w dzienniku: „Zgaszenie lampy, jasność dnia. Lekkie bóle serca [...]. Tylko tak wolno pisać, tylko w takich okolicznościach, przy tak całkowitym rozwarciu ciała i duszy [wyróżnienie – M.W.]”<sup>6</sup>. Kafka w tych paru słowach zdradzał okoliczności powstania *Wyroku* (*Das Urteil*). Opowiadanie dedykował Felicji Bauer, swojej przyszłej narzeczonej<sup>7</sup>. Było ono odczytywane w perspektywie biograficznej, ale miało być także swoistą manifestacją, przełomem w pisarstwie Kafki, który ukazał w nim charakterystyczną w swojej twórczości rodzinną relację: ojciec – syn<sup>8</sup>. W *Wyroku* (1912)

<sup>5</sup> Kafkas „*Urteil*” und *die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*, red. O. Jahraus, S. Neuhaus, Stuttgart 2002.

<sup>6</sup> F. Kafka, *Dzienniki*, przeł. J. Werter, cz. 1, Londyn 1993, s. 297–298.

<sup>7</sup> Woryginalne: „Franz Kafka – *Das Urteil*. Eine Geschichte. Für F”.

<sup>8</sup> „Diese Erzählung, die Kafka in nur einer Nacht, vom 22. Auf den 23. September 1912, geschrieben haben will, scheint vor allen anderen geeignet, die Verfahrensweisen literaturwissenschaftlicher Textinterpretation zu demonstrieren, denn sie steht im Zentrum zahlreicher biographischer, struktureller und thematischer Zusammenhänge. Sie kann gelesen werden als Kafkas Versuch einer Verarbeitung der unglücklicher Verlobung mit Felice Bauer, als Manifestation seines schriftstellerischen Durchbruchs, wie er selbst empfand; als eine Darstellung und Kritik hierarchisierter Familienverhältnisse mit einem Vater-Sohn-Konflikt im Zentrum; [...]” (O. Jahraus, S. Neuhaus, *Einleitung*, [w:] Kafkas „*Urteil*” und *die Literaturtheorie...*, s. 29–30).



Kafka zainicjował opowieść o złożonej, nieoczywistej więzi łączącej ojca i syna. Kontynuował, rozwijał, komplikował ją w kolejnych utworach – *Przemianie* (1913) i *Liście do ojca* (1919). Relacja ta jest także jednym z ważniejszych tematów listów, dzienników – dokumentów życia osobistego pisarza z Pragi.

Max Brod w opowieści biograficznej przywołał fragment zapisków autora *Wyroku* z 15 sierpnia 1913 roku. Kafka na stwierdzenie matki: „A więc nikt cię nie rozumie, [...] ja jestem ci obca i ojciec także. Więc wszyscy chcemy tylko twej krzywdy”<sup>9</sup> – miał odpowiedzieć: „Oczywiście, wszyscy jesteście mi obcy, łączy nas tylko związek krwi, ale w niczym się nie przejawia. Krzywdy mojej na pewno nie chcecie”<sup>10</sup>. W tej trzeźwej, pozbawionej emocji odpowiedzi przejawiał się stosunek Kafki do rodziców. Wydaje się ona tak oschła i rzeczowa, że wręcz okrutna. Okrucieństwo tej relacji dostrzegał i przeobrażał w wyobraźni Kafka. Kryje się ono także pod warstwą konwencjonalnych stosunków rodzinnych w jego opowiadaniach.

*Wyrok* to opowieść o pewnej tajemniczej wymianie czasu, którą mimowolnie realizują ojciec i syn. Po śmierci matki Georg mieszka tylko ze swoim starym ojcem. Prowadzi rodzinne przedsiębiorstwo, które dzięki niemu zaczęło bardzo dobrze prosperować. Wszystko w jego życiu układa się pomyślnie, aż do pewnej niedzieli, kiedy postanawia odwiedzić ojca w jego pokoju, „w którym nie był już od miesięcy”<sup>11</sup>. Georg zamierza powiedzieć ojcu, że jednak poinformuje o swoich zaręczynach przyjaciela mieszkającego w Petersburgu. Ciemny pokój z zamkniętym oknem wprowadza do świata, w którym, wydaje się, czas raptownie zwolnił, dostosowując się do potrzeb i wieku jego mieszkańca. „Na stole stały resztki śniadania,

<sup>9</sup> M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1982, s. 192.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> F. Kafka, *Wyrok*, przeł. J. Kydryński, [w:] Idem, *Dzieła wybrane*, t. I, Warszawa 1994, s. 635.





z którego, jak się zdawało, niewiele zjedzono”<sup>12</sup>. Georg robi sobie wyrzuty, że zaniedbał ojca, chce sprowadzić lekarza, oferuje nawet, że odstąpi ojcu własne łóżko. I choć w pierwszej chwili myśli sobie: „Mój ojciec wciąż jest olbrzymem”<sup>13</sup> – na rękach zanosi go do łóżka. Wówczas nawiedza Georga szczególnie uczucie.

Ogarnęło go [Georga] straszne uczucie, gdy idąc tych parę kroków do łóżka, zauważył, że ojciec bawi się na jego piersi łańcuszkiem od zegarka. Nie mógł od razu położyć go do łóżka, tak mocno trzymał się ojciec tego łańcuszka [wyróżnienia i przyp. – M.W.]<sup>14</sup>.

W tym fragmencie pojawia się rzecz, która nadaje nieoczekiwane, wydawałoby się, absurdatne, znaczenie relacji ojciec – syn. To „łańcuszek od zegarka”, jeszcze dalej zostaje podkreślone: „ten łańcuszek”. Tłumacz mógł posłużyć się także staroświeckim słowem dewizka<sup>15</sup> – nie wydaje się ono jednak odpowiednie, ponieważ zaciera się wówczas istotne dla opowieści słowo „zegar”. W oryginale powtórzone „die Uhrkette” (łańcuszek od zegarka) wybrzmiewa jeszcze mocniej.

Auf seinen Armen trug er den Vater ins Bett. Ein schreckliches Gefühl hatte er, als er während der paar Schritte zum Bett hin merkte, dass an seiner Brust der Vater mit seiner Uhrkette spielte. Er konnte ihn nicht gleich ins Bett legen, so fest hielt er sich an dieser Uhrkette [wyróżnienia – M.W.]<sup>16</sup>.

„Straszne uczucie”, *ein schreckliches Gefühl*, łączy się w dziwny sposób z łańcuszkiem od zegarka, którym bawi się ojciec. Georg zaczyna wówczas niejasno przeczuwać, że gra toczy się

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 636.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 639.

<sup>15</sup> Dewizka – „łańcuszek do kieszonkowego zegarka”, hasło [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/dewizka-II;5420598.html> (dostęp: 16.07.2017).

<sup>16</sup> F. Kafka, *Das Urteil*, [w:] *Kafkas „Urteil” und die Literaturtheorie...*, s. 15.



o jego życie. Kiedy ojciec mocno trzymał łańcuszek od zegarka, zdawał się symbolicznie odmierzać czas, który pozostał jeszcze Georgowi. W tym jednym geście gromadzi się cała niewysłowna groza i okrucieństwo relacji między ojcem a synem. Jej podłoże próbował uchwycić w kilku literackich zdaniach Sándor Márai, który pod wrażeniem tej „noweli” zapisał:

Stary Bendemann siedział samotnie w ciemnym pokoju, miał chore nogi, słabe oczy nie rozróżniały czcionki w gazetach i mózg mu wysychał, podczas gdy jego „syn szedł radośnie przez świat, robił interesy”, które nigdy on rozpoczął, zamierzał się ożenić, czekały go mieszczańskie rozkosze, jakże przyjemne: ciepłe młode ciało, wyprasowana bielizna, para długich kochanych nóg – a przecież ten chłopak powstał z niego, z jego lędźwi, i dorósłszy, każdego dnia podkraada mu po kawałku życie, uciechy, sukcesy, młodość – z jakiej racji?<sup>17</sup>

Márai z przenikliwością godną prawdziwego pisarza oddał ironię sytuacji, starając się pokazać motywację ojca, który boleśnie odczuł, że został podstępnie oszukany, i to przez własnego syna... Stary Bendemann zamieszkiwał przestrzeń, która przez zaniebdanie zdradzała powolny zanik sił, zamieranie. Znaczące są już pierwsze wrażenia syna po długiej nieobecności w pokoju ojca: „Georg dziwił się, jak ciemny był pokój ojca nawet w to słoneczne przedpołudnie – tak wielki cień rzucał wysoki mur, który wznosił się z drugiej strony wąskiego podwórza [wyróżnienie – M.W.]”<sup>18</sup>. „Wielki cień” nasuwa skojarzenia ze światem umarłych. W cieniu czai się wszystko to, co niewysłowne, niejasne, pogmatwane. To powoli w stronę cienia zmierza starzejący się ojciec. Napięcie między nim a synem, pełnym życia i energii, narasta i staje się coraz bardziej groźne, wrogie. Stary Bendemann i Georg należą bowiem do dwóch różnych światów, w których czas ojca i czas syna dramatycznie się rozmiągają.

<sup>17</sup> S. Márai, *Dziennik lektur. Trzy nowele Franza Kafki*, przeł. T. Worowska, „Zeszyty Literackie” 2006, nr 96, s. 30.

<sup>18</sup> F. Kafka, *Wyrok*, s. 635.



„Coraz wyraźniej zarysowuje się inkongruencja naszych indywidualnych czasów. Czas mego ojca i mój własny czas już do siebie nie przystawały”<sup>19</sup>. To zdanie<sup>20</sup> wyjęte z *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulza brzmi jak rozwinięcie myśli zapisanej w *Wyroku*. Te dwa opowiadania, zestawione ze sobą (bez intencji udowodniania zależności, inspiracji, wpływów), uzupełniają się i odsłaniają ważny aspekt relacji ojciec – syn – czas. Stary Bendemann czuł, że syn wysał z niego energię, i w ten symboliczny sposób przejmował jego witalność. Role się bezpowrotnie odwróciły, bo „wymianie sił” asystował czas, którego cofnąć się nie da. W Schulzowskiej wizji natomiast czas został cofnięty, by syn jeszcze raz mógł zobaczyć się z ojcem. W *Sanatorium pod Klepsydrą* bohater udał się w podróż do miejsca, w którym prawo chronologii, dni tygodnia, godzin nie obowiązuje. Józef wyruszył do świata, w którym, dzięki machinacjom Doktora Gotarda, jego ojciec zachował pewien „pozór życia”<sup>21</sup>. Jak tłumaczył Doktor: „[...] ojciec umarł. To się nie da

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 263.

<sup>20</sup> Bogusław Gryszkiewicz komentował to zdanie następująco: „Jestem o tyle Józefem, o ile jestem synem Jakuba – stan, którego nie zmienia nawet śmierć patriarchy. Dopiero samorzutny proces rozróżnienia obrazów dokonujący się w miarę pobytu bohatera [w Sanatorium, przyp. – M.W.] pozwala mu dostrzec zmiany, jakie zaszły w obiekcie uwikłania” (B. Gryszkiewicz, *Ironia i mistycyzm*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3, s. 90). Tomasz Olchanowski rozwijał tę myśl: „Nie widzi własnej twarzy, nie posiada własnego łoża [Józef, przyp. – M.W.] – znaczyłoby to, że nie jest sobą. Jest ojcem, chciałoby się powiedzieć. [...] Do tej pory mieliśmy do czynienia z rzutowaniem własnych nieświadomych dążeń przez Józefa na osobę ojca i dopiero w miarę kolejnych wydarzeń rodzi się nam bohater jako w pełni autonomiczna jednostka” (T. Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001, s. 73).

<sup>21</sup> Ojciec podzielił los stworzeń, których koniec wcześniej sam obserwował. W *Nocy wielkiego sezonu* czytamy: „Były to ogromne wiechcie piór, wypchane byle jak starym ścierwem. [...] Niektóre okazywały się z bliska niczym innym, jak wielkimi pawimi ogonami, kolorowymi wachlarzami, w które niepojętym sposobem tchnięto jakiś p o z ó r ż y c i a” (B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, [w:] Idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 109). A w *Traktacie o manekinach* podsumowywał: „Nim zapadł wieczór – kończył ojciec – nie było już śladu tego świetnego rozkwitu. Cała złudna ta fatamorgana była tylko mistyfikacją, wypadkiem dziwnej symulacji materii, która



całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tu-tejszą egzystencję [wyróżnienie – M.W.]<sup>22</sup>. W opowiadaniu Kafki „wielki cień rzucał wysoki mur”. U Schulza zostaje on nazwany wprost – to śmierć. Senna atmosfera Sanatorium zaburzała poczucie czasu i osadzała się na wyglądzie pokoju ojca. Jednym z objawów „cofniętego czasu” było zaniedbanie, nieporządek, które, podobnie jak w przypadku starego Bendemanna, donosiły o kondycji pensjonariusza.

Wszedłem do środka. Pokój był prawie pusty, szary i nagi. [...] Drugiego łóżka nie było. [...] I nikt chyba tu nie sprząta. Gruba warstwa kurzu zalegała podłogę, pokrywała szafkę nocną z lekarstwami i ze szklanką wystygłej kawy. Na bufecie leżą stopy ciastek, a pacjentom dają czystą czarną kawę zamiast czegoś posilnego! Ale wobec dobrodziejstw cofniętego czasu jest to naturalnie drobnostką<sup>23</sup>.

Po wstępnym obejrzeniu pokoju Józef zdecydował się położyć obok ojca. „Obcisnąłem dookoła ojca pierzynę, chroniąc go, ile możliwości, od wiejącego z okna przeciągu. Wkrótce zasnąłem obok niego”<sup>24</sup>. Ilustracją spotkania Józefa i Jakuba w Sanatorium są rysunki Schulza: *Józef u łóża ojca I*, 1926; *Józef u łóża ojca II*, około 1930; *Józef u łóża ojca III*, około 1935<sup>25</sup>, na których Jakub śpi mocnym snem, a Józef uważnie przygląda się ojcu, stojąc przy nim. W biografii Schulza rysowanie wyprzedzało próby pisarskie. Dopiero później twórczość prozatorska stała się dla niego nadrzędna, rysunki były wówczas inspiracją pisarską, kiedy obmyślał określone rozwiązania i przymierzał rodzące się obrazy do warstwy słownej.

---

podszycia się pod pozor życia [wyróżnienia – M.W.]” (Idem, *Traktat o manekinach*, s. 47).

<sup>22</sup> B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, [w:] Idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Warszawa 1997, s. 252.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 253.

<sup>24</sup> B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 253–254.

<sup>25</sup> Idem, *Księga obrazów*, zebrał, oprac. i komentarzami opatrzył J. Ficowski, wyd. 1, Gdańsk 2012, s. 66–69.



Rysowanie pozostało więc dla Schulza rodzajem złożonej praktyki twórczej, ściśle związanej z pisarstwem. Zapewne świadectwem tego Schulzowskiego zamysłu są ilustracje do zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą*, na których Ojciec został ukazany jako natchniony Demiurg. W komentarzach do Schulzowskiej *Księgi obrazów* została uwydatniona ważna różnica w ukazywaniu postaci Jakuba, który na rysunkach nie ulega deformującym metamorfozom, w przeciwieństwie do Schulzowskiej prozy przepełnionej ojcowskimi przemianami. Przyczyny tak odmiennych zabiegów twórczych można poszukiwać w samej materii twórczej obrazu i pisma – pozwalającego uniknąć dosłowności przemian, pozostawiającego ojcowskie przemiany w sferze metafory.

Na czele nielicznych męskich postaci, których nie ma się w rysunkach owa epidemia szpetoty, nienaznaczonych jej stygmatem, stoi Ojciec, czyli Jakub, bohater opowieści, rodzic narratora, a także – samego Brunona Schulza. Ojcowska podobizna, wierny portret Jakuba Schulza – wyróżniająca się piękną ascetyczną twarzą i długą brodą starego Żyda, Demiurga i Pana Boga zarazem – występuje w wielu ilustracjach. I chociaż w kreacji samego Schulza Ojciec przechodzi przez kolejne stadia upadku, poddawany redukującym go coraz bardziej metamorfozom – aż do postaci karakona czy kraba – żaden rysunek nie potwierdza, nie dokumentuje tych poniżających przemian. Dzieją się one bowiem w Schulzowskiej prozie, w tych jej sferach, do których rysunek Schulza nie znajduje lub nie szuka pełniejszego dostępu<sup>26</sup>.

W relacjach ojciec – syn, które ukazywali Kafka i Schulz, ważnym rekwizytem jest łóżko, w którym leży, śpi, odpoczywa, a może właściwie spoczywa ojciec<sup>27</sup>. W *Wyroku* Georg proponuje: „A może

<sup>26</sup> *Ilustracje do własnych utworów*, [w:] B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 495.

<sup>27</sup> O znaczeniu „łóżka” jako swoistego „centrum świata” w porządku przestrzennym stworzonym przez Schulza pisał we wstępie do najnowszego wydania *Sklepów cynamonowych* Jerzy Jarzębski: „Podobnie skomplikowany jest porządek przestrzenny tego świata – z jego propozycjami wywiedzionymi z indywidualnej historii ludzi, szukających dla siebie subiektywnie wyznaczanych «centrów świata» (miejszem takim jest łóżko bohatera, czyli oś łącząca podziemie, sferę snu, ze sferą jawy, powierzchnią rzeczywistości, z *theatrum* społecznych zdarzeń)”. Zob. J. Ja-



chcesz od razu przejść do pokoju frontowego, to połóżysz się na razie do mojego łóżka. To zresztą byłoby bardzo rozsądne”<sup>28</sup>. Propozycja kończy się tym, że Georg zanosi ojca do jego łóżka, a stary Bendemann niepokoi się:

– Czy jestem teraz dobrze przykryty? – zapytał ojciec, jak gdyby nie mógł zobaczyć, czy nogi są dostatecznie przysłonięte.

– A więc już ci się podoba w łóżku – powiedział Georg i okrył go lepiej kołdrą.

– Czy jestem dobrze przykryty? – zapytał ojciec raz jeszcze i zdawał się ze szczególną uwagą czekać na odpowiedź.

– Ależ bądź spokojny, jesteś dobrze przykryty.

– Nie! – krzyknął ojciec, tak że odpowiedź zderzyła się z pytaniem, odrzucił kołdrę z taką siłą, iż rozwinęła się cała w locie, i stanął wyprostowany na łóżku. Jedną ręką dotykał lekko sufitu. – Chciałbyś mnie przykryć, wiem o tym, nicponiu, ale jeszcze nie jestem przykryty [wyróżnienia – M.W.]<sup>29</sup>.

Natarczywie ponawiane pytanie ojca okazuje się zmierzać do oskarżenia Georga. „Przykryty” znaczyło tyle co „pogrzebany”. To eufemizm, którego używa ojciec, by zamiast: „Chciałbyś mnie pogrzebać...”, wypowiedzieć: „Chciałbyś mnie przykryć...”. Chodzi o odebranie sił, położenie do łóżka, które nabiera znaczenia grobu, by syn mógł przejąć całą ojcowską władzę. Byłby to jeden ze sposobów symbolicznego zabicia ojca. Interpretacja w duchu Freuda bywała rozciągana przez badaczy na rozumienie całego *Wyroku*, który łączono z figurą ojca w *Przemianie*. Według Marka Wydmucha:

Nie brak też oczywiście poszukiwań charakterystycznych dla ciągnącego nad interpretacjami Kafki ducha skrajnego freudyzmu. Zwykle sprowadzają się one do konstatacji pokrewnych z przyjętym przez odłam badaczy rozumieniem *Wyroku*: przemiana jest według nich karą za

---

rzębski, *Sklepy bławatne i sklepy cynamonowe*, [w:] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Dzieła zebrane*, t. 2, Gdańsk 2019, s. 11.

<sup>28</sup> F. Kafka, *Wyrok*, s. 638.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 639.



podświadome pragnienie przejścia w rodzinie roli ojca drogą zamachu na jego prawa żywiciela i głowy domu. Ojciec też – podobnie jak w *Wyroku* – staje się tu [*Przemiana*, przyp. – M.W.] sędzią, a nawet wykonawcą kary, z jego bowiem ręki pada śmiertelny w konsekwencji cios<sup>30</sup>.

Stary Bendemann ostrzega Georga: „położyłeś do łóżka twojego ojca, aby nie mógł się ruszyć. Ale on potrafi się ruszyć, może nie? I stanął zupełnie swobodnie, i wymachiwał nogami. Promieniował przenikliwością”<sup>31</sup>. W *Wyroku* ojciec demonstrował przed synem nagły przypływ sił. Przed wypowiedzeniem życzenia śmierci, przed skazaniem Georga na śmierć przez utopienie stary Bendemann postawił synowi zarzuty:

Powiedz – i na ten moment odpowiedzi bądź jeszcze moim żywym synem – cóż mi pozostało w moim pokoju, mnie, prześladowanemu przez niewierny personel, mnie, któremu starość weszła już w kości? A mój syn szedł radośnie przez świat, robił interesy, które ja przygotowałem, wywracał koziołki z rozkoszy i miał swojego ojca z nieprzeniknioną twarzą człowieka honoru! [...] Żebyś się tylko nie pomylił! Ja wciąż jeszcze jestem o wiele silniejszy [wyróżnienia – M.W.]<sup>32</sup>.

Dopiero w tym momencie, kiedy stary Bendemann oświadcza, że jest „o wiele silniejszy” od syna, zaczynamy rozumieć pierwsze wrażenie, które odnosi Georg na widok ojca – nadal wyglądającego jak olbrzym. Ojciec przemienia się w sędziego, wydając na syna wyrok<sup>33</sup>, miałby go ukarać za próbę „zamachu” na siebie. Syn, do końca posłuszny woli rodzica, popełnia samobójstwo. Z tej perspektywy relacja ojciec – syn wydaje się przede wszystkim rywalizacją

<sup>30</sup> M. Wydmuch, *Franz Kafka*, Warszawa 1982, s. 36–37.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 640.

<sup>32</sup> F. Kafka, *Wyrok*, s. 641,

<sup>33</sup> Radosław Kostrzewa interpretował wyrok metaforycznie: „Nie jako biologiczne unicestwienie, ale śmierć za życia, czyli izolacja, wygnanie z rodzinnej społeczności i miano godnego potępienia odszczepieńca – plamy na honorze ojca” (R. Kostrzewa, „*Pater familias*” – rozważania o wizerunku ojca w twórczości Brunona Schulza, „*Pamiętnik Literacki*” 1995, z. 4, s. 47).



o władzę i siłę. Niepokojące i właściwie bez odpowiedzi pozostaje pytanie, co sprawiło, że syn nie próbuje uniknąć okrutnego ojcowskiego gestu i dobrowolnie poddaje się karze. Czy rzeczywiście jest to przejaw słabości, czy może przyznania się do winy? Z pasowania się Georga ze starym Bendemannem wyłania się złożony obraz zależności. Wydaje się, że to syn powinien przejąć obowiązek opieki nad starym schorowanym rodzicem. Sytuacja jest jednak zniuansowana. Nakłada się na nią poczucie, że nastąpiła niesprawiedliwa zamiana ról, kiedy ojciec miał przekazać synowi własne siły życiowe. Kartą przetargową w relacji ojciec – syn okazują się więzy krwi, ale także szczególny dług zaciągnięty w najdroższej z możliwych walut – czasie. Kiedy życie ojca nieuchronnie mija, syn znajduje się w pełni sił. To rozdźwięk nie do pokonania, dwa różne tempa życia odmierzane przez rytm uderzeń serca.

W opowiadaniu Schulza Józef wysłuchuje skargi ojca: „[...] Ach, Józefie, Józefie! Leżę tu już od dwóch dni bez żadnej opieki, dzwonki są przerwane, a własny syn opuszcza mnie, ciężko chorego człowieka, i włóczy się za dziewczętami po mieście. Popatrz, jak mi serce wali [wyróżnienia – M.W.]”<sup>34</sup>. Wyrzut ten Jakub kieruje do syna, który znajduje się w pełni sił życiowych: „Przerastam teraz o dwie głowy ojca, który mały i chudy drepce obok mnie swym drobnym starczym kroczeniem”<sup>35</sup>. Ten obraz, doskonale znany także z twórczości malarskiej Schulza, wprost donosi o podziale sił w relacji Jakub – Józef. Ojciec i syn idą obok siebie, Józef przerasta ojca. Przez badaczy figura Schulzowskiego ojca była łączona z niedomiarem sił i Prawa, w przeciwieństwie do nadmiernie silnego ojca w twórczości Kafki. Według Wojciecha Owczarskiego:

Narzuca się oczywiście kwestia ojcowskich wizerunków w twórczości obu pisarzy [Kafki i Schulza, przyp. – M.W.]. Niezwykle ważna rola ojca

<sup>34</sup> B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 262.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 269.





w życiu każdego z nich jest chyba najczęstszym argumentem zwolenników tezy o ich wzajemnym pokrewieństwie. [...] Zasadnicza różnica między Kafkowskim a Schulzowskim „kompleksem ojca” polega natomiast na tym, że Herman Kafka był ojcem zbyt silnym, a Jakub Schulz – zbyt słabym<sup>36</sup>.

Paweł Dybel podkreślał znaczenie Prawa dla interpretacji postaci ojca u Kafki i u Schulza. Pisał: „Problem Prawa wiąże się w twórczości Schulza – podobnie jak u Kafki – z postacią Ojca. Tyle że jeśli w prozie autora *Procesu* wynika on z poczucia «nadmiaru» Prawa egzekwowanego przez ojca i nowoczesne instytucje, u Schulza problemem jest jego «niedomiar»”<sup>37</sup>.

Natomiast Radosław Kostrzewa wspominał ogólnie o wizerunku ojca w *Wyroku* Kafki i opowiadaniach Schulza, jedynie sygnalizując odmienne realizacje artystyczne:

Sądzący, karzący, ferujący nieludzkie wyroki, wyklinający i budujący tamy obcości Bendemann i wyciszony, szarpany metafizycznymi pasjami, zawsze skory do kreacyjnego eksperymentu Jakub. Obydwaj są kreatorami: jeden świata grozy, lęku i ucisku psychicznego, drugi „regionów wielkiej herezji”<sup>38</sup>.

Choć w twórczości Kafki ojciec wydaje się silniejszy w relacji ze słabszym synem, to prawda, chociażby *Listu do ojca* (będącego jednym wielkim oskarżeniem ojca), okazuje się subiektywna i wieloznaczna. W konfrontacji z faktami wizerunek silnego ojca nabiera cech kreacji *pater familias*, który choć miał się stać wielkim symbolem ograniczeń, wyzwala inwencję twórczą syna. Dużą rolę odgrywają tu fantazmaty, wyobrażenia na temat okrucieństwa i hipokryzji ojców, każących żyć synom zgodnie z zasadami, których sami nie przestrzegają. Bardzo sugestywne interpretacje tworzone

---

<sup>36</sup> W. Owczarski, *Schulz i Kafka*, [w:] *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 318–319.

<sup>37</sup> P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 303–304.

<sup>38</sup> R. Kostrzewa, „*Pater familias*”..., s. 47.



na zasadzie zestawienia silny – słaby czasami przesłaniają inne interesujące relacje ojciec – syn. W twórczości Schulza to przecież nie jedynie związek Jakuba i Józefa. Jednym z bardziej intrygujących przedstawień jest stosunek wuja Hieronima i Doda. Opowiadanie *Dodo*, zamieszczone w tomie *Sanatorium pod Klepsydrą*, to opowieść naznaczona najgłębszym, niemożliwym do pokonania, wzajemnym niezrozumieniem ojca i syna.

### **Dodo. „Uprzywilejowana wyjątkowość”**

W dzieciństwie przeszedł poważną chorobę mózgu, po której wrócił, ale nie ten sam – wycofany, podczas rozmów „usuwał się niejako w cień”<sup>39</sup>. Dodo<sup>40</sup> istniał odtąd w zawieszeniu, znajdował się w stanie „dziwnego uprzywilejowania”, żył w „bezzdarzeniowej monotonii”. Enigmatyczne „uprzywilejowanie” powodowało, że Dodo jedynie chwilami sprawiał wrażenie, że jest w stanie sprostać dialogowi. Sensowne odpowiedzi gubiły się w zawodzącej go pamięci. „[...] w ciemnym tużurku do białej pikowanej kamielki, w meloniku, który na rozmiar jego czaszki musiał być specjalnie sporządzony”<sup>41</sup>, na ulicy przyciągał okrutne spojrzenia ciekawskich oczu, które ze złośliwością poszukiwały szczególnych fizjonomii. Jeszcze w XIX wieku włączono by zapewne Doda do wspólnoty monsturalnej wyjątkowości, w XX wieku natomiast wchłonęła go wspólnota ciał ułomnych<sup>42</sup>. Kiedy jego starszy brat wyjechał za granicę, pozostał już tylko z wujem Hieronimem, ciotką Retycją i „biedną kuzynką” Karolą. Mogłoby się wydawać, że Doda i wuja Hieronima powinna zbliżać sytuacja – wycofanie się

<sup>39</sup> B. Schulz, *Dodo*, [w:] Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 275.

<sup>40</sup> Zob. S. Rosiek, *Dodo*, hasło [w:] *Słownik schulzowski*, s. 85–86.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> O zmianie w postrzeganiu ciała zob. J.-J. Courtine, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, [w:] *Historia ciała*, t. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2014, s. 187–241.



z reguł „normalnego życia”. Po pewnej podróży wuj Hieronim wrócił „cały zmieniony i nieprzytomny ze strachu”<sup>43</sup>. Od wielu lat nie wychodził z pokoju, utknął na „mielźnie nawy życiowej”, prowadząc żywot emeryta. Dodo i wuj Hieronim przeszli więc przemianę, pod wpływem której zostali wyrzuceni z porządku czasu, codziennych zdarzeń. Pomimo podobnych doświadczeń, wydarzeń wywracających ich egzystencję, zwolnionego tempa życia okazują się zupełnie odlegli.

Wuj Hieronim i Dodo żyli w tym ciasnym mieszkaniu niejako mimo siebie, w dwóch różnych dymensjach, które się krzyżowały, nie tangując się wcale. Oczy ich, gdy spotkały się ze sobą, szły dalej, poza siebie, jak u zwierząt dwu różnych i dalekich gatunków, które nie dostrzegają się wcale, niezdolne zatrzymać obcego obrazu, lecącego na wskroś przez świadomość, która nie może go w sobie zrealizować<sup>44</sup>.

Schulz przy pomocy zwierzęcych porównań próbował opisać obcość dwóch istot żyjących „mimo siebie” pod wspólnym dachem, zamkniętych niczym w jednej klatce. Probierzem wzajemnego wyobcowania stawała się znajomość „form” – wspólny posiłek przy rodzinnym stole. „Nigdy nie mówili do siebie. Gdy zasiadano do stołu, ciotka Retycja, siedząc między mężem a synem, stanowiła granicę dwóch światów, istmus między dwoma morzami obłędu [wyróżnienie – M.W.]”<sup>45</sup>. To jedno zdanie zapisane w Schulzowskim opowiadaniu zdradza tajemnicę relacji wuja Hieronima i Doda – ojca i syna. Zazwyczaj zapewne przemykamy nad nim pochłonięci opisem osobliwości dotyczących zachowań niesamowitych mieszkańców „Dodolandii”<sup>46</sup>. „Wuj Hieronim jadł niespokojnie, długa broda wpadała mu do talerza. Gdy drzwi zaskrzypiały w kuchni, podrywał się na wpół z krzesła i chwycił za talerz z zupą,

<sup>43</sup> B. Schulz, *Dodo*, s. 281.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 280.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Zob. M. Kitowska-Łysiak, *Sceny z Dodolandii. Przypisy do imaginarium Brunona Schulza*, <http://brunoschulz.eu/blog/archiwa/1224> (dostęp: 7.08.2017).



gotów ze swą porcją uciec do alkierza, gdyby ktoś obcy wszedł do mieszkania”<sup>47</sup>. Ta atawistyczna reakcja wuja Hieronima przypomina ucieczkę zwierzęcia, które ocenia dystans dzielący je od niebezpieczeństwa. Metafora zwierzęcia ukazuje, jak bardzo zmienił się wuj Hieronim porównywany raz do wielkiego drapieżnego kota, innym razem do puszczyka. W świecie zwierząt jego reakcja na zbliżanie się kogoś obcego zostałaby zapewne odczytana jako „dystans ucieczki”<sup>48</sup>.

Nieodłącznym towarzyszem wuja Hieronima, który w niewyjaśnionych okolicznościach wycofał się z interesów, chroniąc się pod łożko, był strach. Dla „przemienionego” na wzór zwierzęcia ojca Dodo „drapieżnikami” stali się ludzie, którzy odtąd tworzyli jego krajobraz strachu. Wuj Hieronim zaczął instynktownie reagować na niebezpieczeństwo spotkania z człowiekiem, odkrył w ten sposób pierwotne pokłady strachu, który odkłada się i jest przekazywany przez zwierzęta z pokolenia na pokolenie...<sup>49</sup>

Na to zachowanie Dodo reagował z zadziwiająco jak na niego bystrością, zwykł mówić o wuju Hieronimie krótko i okrutnie: „Nawet czas Dodo rzucał na wystraszonego pełne gniewu i indygnacji spojrzenie lśniących swych gałek, mrużąc do siebie z nieukontentowaniem: – Ciężki wariat...”<sup>50</sup>. Dodo i wuj Hieronim tylko na

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 281.

<sup>48</sup> „H. Hediger analizował stosunek między ofiarą a drapieżnikiem bardzo dokładnie i stwierdził, że zwierzę utrzymuje zawsze określoną, dokładnie odmierzoną odległość od wroga, którą określamy jako dystans ucieczki. Dopiero kiedy wróg przekracza tę odległość, następuje ucieczka. Jest rzeczą oczywistą, że odległość ta zależy zarówno od wielkości zwierzęcia, jak i od doskonałości jego narządów zmysłów. [...] Reakcja ucieczki zależy jednakże i od nabytego doświadczenia” (Z. Veselovský, *Znamy się tylko z widzenia...*, przeł., M. Szelegiewicz, Warszawa 1973, s. 33–34).

<sup>49</sup> „Strach przed ludźmi kumuluje się przez pokolenia i myślę, że matki przekazują go swoim dzieciom. Młode zwykle są ciekawskie i raczej nie boją się ludzi, ale wystarczy, że taki jeleni, lisi albo wilczy maluch zobaczy, jak jego matka albo któreś z dorosłych kuzynów reaguje na widok człowieka, żeby zapamiętać to na całe życie” (A. Wajrak, *Wilki*, Warszawa 2015, s. 109).

<sup>50</sup> B. Schulz, *Dodo*, s. 281.



pozór żyli w tym samym świecie, który można nazwać obłądnym, szalonym, zmarginalizowanym, ułomnym, a może na przekór zdroworozsądkowemu sądzeniu – uprzywilejowanym i wyjątkowym. Przynależność do jednej wspólnoty mógłby poświadczać niemieszczący się w przyjętych normach wygląd zarówno Doda, jak i wuja Hieronima, który „[...] W długim, do ziemi sięgającym szlafroku siedział w głębi alkiej i porastał z dnia na dzień coraz bardziej fantastycznym zarostem”<sup>51</sup>. Podobieństwa to zdradliwe. Dodo nie identyfikował się z ojcem. Wuj Hieronim – ojciec Doda – wyróżniał się nie tylko natchnionym zaniedbaniem, ale niczym Jakub wiódł pełne powagi spory: „To znowu wuj Hieronim wyrastał ponad niego [„ogromny lew, potężny i ponury jak prorok”, przyp. – M.W.] proroczą tyradą, a twarz jego modelowała się groźnie od wielkich słów, którymi wzbierał, podczas gdy broda falowała w natchnieniu”<sup>52</sup>. Przekazywane przez niego rodzinie groźne i tajemnicze przesłanie: „Di – da” powodowało, że jego syn Dodo „śmiał się hałaśliwie i z satysfakcją, i powtarzał wśród śmiechu: – Ciężki wariat...”<sup>53</sup>. W tych dwóch słowach zawarł Schulz całą ironię relacji ojciec – syn, paradoks zupełnego niezrozumienia dwóch wydawałoby się bliskich sobie istnień. Z właściwym sobie mistrzostwem słowa w zwierzęcym imaginarium zapisał historię dziedziczenia „obłądu”, który rośnie wraz z synami.

### „Zanikanie ojca”

Twórczość Schulza interpretowano na wiele inspirujących sposobów. Te interpretacje nieraz dojrzewały wraz z ich autorami, by ukazać, że opowiadania Schulza zawsze wymkną się nawet najwymyślniejszym pomysłom, odsłaniając kolejne warstwy znaczeń<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 279.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 280.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 282.

<sup>54</sup> To jedynie wybrane ważniejsze artykuły i opracowania poświęcone twórczości Schulza: Błoński J., *Świat jako Księga i komentarz*, [w:] Idem, *Biedni*



*Polacy patrzą na getto, Autoportret żydowski*, Warszawa 2008, s. 169–205; Bocheński T., Schulz, czyli obrona własnej suwerenności; *Sanatorium pod klepsydrą*, [w:] Idem, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005, s. 141–210; Bolecki W., *The Critical Reception of Bruno Schulz's Prose*, przeł. A. Kukulska, [w:] *Literary Studies in Poland*, t. 9, Wrocław 1983; Bolecki W., *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, [w:] Idem, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996; Brown Russel E., *Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz*, Monachium 1991; *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013; *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Drohobycz 2016; Chwin S., *Bruno Schulz – Golem, Demiurg i Materia*, [w:] Idem, *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989, s. 111–134; Chwin S., *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Skleпах cynamonowych”)*, [w:] *O Drohobyczu, trójmieście i zagłębiu. Polsko-ukraińskie studia z socjologii historycznej*, red. J. Kurczewski, D. Wojakowski, L. Tymoszenko, Rzeszów 2016, s. 143–160; Czaja D., *Zmierzch wiosenny. Mitopoezy Schulza*, [w:] Idem, *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe*, Kraków 2013; *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994; Dybel P., *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017; Ficowski J., *Exlibrisy Brunona Schulza*, Łódź 1982; Ficowski J., *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986; Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002; Golec J., *Heimatverlust und Heimatkonstruktionen im Schaffen von Joseph Roth und Bruno Schulz*, [w:] Idem, *Jüdische Identitätssuche. Studien zur Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Lublin 2009, s. 49–66; Gondowicz J., *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014; Jarzębski J., *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Schulza*, [w:] Idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984; Jarzębski J., *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005; Jarzębski J., *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016; Kitowska M., *Bruno Schulz – grafik i literat*, „Literatura” 1979, nr 1; Kitowska-Łysiak M., *Sceny z Dodolandii. Przypisy do imaginarium Brunona Schulza*, <http://brunoschulz.eu/blog/archiwa/1224> (dostęp: 5.10.2014); Kitowska-Łysiak M., „*Xięga Bałwochwalcza*” – *grafiki oryginalne (Cliché verre) Brunona Schulza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, nr 4, s. 401–410; Kostrzewa R., „*Pater familias*” – *rozważania o wizerunku ojca w twórczości Brunona Schulza*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4, s. 29–47; Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007; Markowski M.P., *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012; Olchanowski T., *Antymit Ojca w prozie Brunona Schulza*,



Schulzowska opowieść zaczyna się rzeczywiście, naprawdę, dokładnie, kiedy „Ojca już wówczas nie było”<sup>55</sup>. Jerzy Ficowski w *Regionach wielkiej herezji*, powołując bardzo mocną mitologiczną interpretację życia i twórczości Schulza, pisał: „śmierć Jakuba w dniu 23 czerwca 1915 roku była najboleśniejszym ciosem w życiu niespełna dwudziestotrzyletniego syna, ciosem zatrzasującym na zawsze «szczęśliwą epokę» jego życia”<sup>56</sup>. Dramatyczny obrzęd przejścia po śmierci ojca trwał latami i obrastał znaczeniami nadawanymi przez wyobraźnię twórczą syna. Być może Schulz wypełnił przykazanie zapisane w *Maltem Rainera* Marii Rilkego, stworzył literacki obraz „śmierci własnej” ojca. Józef, bohater opowiadań Schulza, przeciwstawił „fabrycznemu umieraniu” śmierć, która dojrzywała w jego ojcu Jakubie i przekornie nie poddawała się przyjętym zasadom.

„Miałem ukryty żal do matki za łatwość, z jaką przeszła do porządku dziennego nad stratą ojca”<sup>57</sup> – wyznawał Józef. To

---

„Test” 1995, nr 2; Olchanowski T., *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001; Panas W., *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997; Panas W., *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, przygotowanie P. Próchniak, Lublin 2006; Rosiek S., *Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 71–81; Rosiek S., *Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności Xięgi Bałwochwalczej*, „Schulz/Forum” 2015, nr 5, s. 113–122; Sandauer A., *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, [w:] Idem, *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1, Warszawa 1981, s. 557–580; *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003; Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa-Poznań 1974; Stala K., *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995; *Studia o prozie Brunona Schulza*, red. K. Czaplowska, Katowice 1976; *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003; Wyskiel W., *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980.

<sup>55</sup> B. Schulz, *Karakony*, [w:] Idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 86.

<sup>56</sup> J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 24.

<sup>57</sup> B. Schulz, *Karakony*, s. 86.



właśnie porządek symboliczny, ale również ten wydawałoby się zupełnie oczywisty codzienny porządek dnia, praktycznych zajęć, obowiązków, wyznaczały rytm zanikania ojca. Brud, chaos, które wprowadzał Jakub w „paradnym pokoju”, tworzyły wyrwę w ustalonym „porządku dziennym” rodziny, naruszały rutynę<sup>58</sup>. Ojciec, ulegając zwierzęcej przemianie, stopniowo przestawał być człowiekiem, w końcu trafił na rodzinny stół jako główna potrawa. Rodzina nie decyduje się na zjedzenie *pater familias*, chociaż podświadomie pragnie jego śmierci. Zostaje oczyszczona z winy, bo w Schulzowskiej wizji oczyszcza ją śmiech, który sublimuje agresję, choć nie jest w stanie wypełnić straty ojca.

„Zanikanie” Jakuba wprowadzało w życie jego rodziny nieobliczalne zmiany. Przypominały one niesamowite okoliczności towarzyszące „ciężkiej śmierci” szambelana Detlefa, która „nie pozwalała się naglić”.

Tak, były to czasy okropne dla tych nieprzytomnych, zaspanych przedmiotów. Zdarzało się, że z książek, niezgrabnie otwartych poryczą ręką, wypadały chwiejnie zaschłe płatki róży i podeptano je. Ktoś chwycił małe słabowite cacka i natychmiast stłuczone odkładał pośpiesznie, niejednym grakiem ukryty wepchnięto za kotarę [...]. I gdyby ktoś wpadł na pomysł zapytania, jaka jest przyczyna tego wszystkiego i co na ów trwożnie strzeżony pokój sprowadziło pełnię zagłady – odpowiedź byłaby tylko jedna: śmierć. Śmierć szambelana Krzysztofa Detlefa Brigge na Ulsgardzie<sup>59</sup>.

Śmierć ustalała własne porządki, którym podlegali wszyscy, nie tylko ludzie. W czasach postępującego umasowienia, w tym także medykalizacji umierania: „Któż dzisiaj da coś jeszcze za dobrze

---

<sup>58</sup> O sprzątaniu jako elemencie rutyny oraz zaburzeniu – „wyłomie”, który powstaje w wyniku zaniechania praktyk czystości, pisał Zygmunt Bauman, zob. Z. Bauman, *Sen o czystości*, [w:] Idem, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 11–34.

<sup>59</sup> R.M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1993, s. 11.





wykonaną śmierć?”<sup>60</sup>. Zgodnie ze zdroworozsądkowym myśleniem „zanikanie” oznaczałoby dziwaczenie, chorobę, wariactwo. W czasach nowoczesnych

Umiera się, jak się zdarzy; umiera się śmiercią, jaka należy do danej choroby, którą się ma (bo odkąd znane są wszystkie choroby, wiadomo także, iż rozmaite śmiertelne zakończenia należą do chorób, a nie do ludzi; pacjent poniekąd nie ma nic do roboty)<sup>61</sup>.

Ta zmiana, zapisana przez przenikliwego obserwatora życia Rilkego, decyduje o tym, jak odczytamy zanikanie Jakuba. Schulz z czułością i wrażliwością rozpiął najbardziej jednostkową, niezrozumiałą własną śmierć ojca. Mnożąc zwierzęce podobieństwa, a nie jak wydawało się niektórym, opisując symptomy choroby Jakuba<sup>62</sup>, ukazywał wiele różnych złożonych wymiarów śmierci. Możliwe, że wizja nieskończonej osobliwej śmierci powstała w wyniku inspiracji Rilke. Poprzez filtr *Maltego* można myśleć o śmierci, której rodzaj określa całe życie człowieka. Bo na szczególnie niebanalny sposób umierania też trzeba sobie zasłużyć<sup>63</sup>. Schulz, by stworzyć wielowarstwowy traktat o życiu i odchodzeniu, potrzebował niezwyklej wyobraźni twórczej, ale nie tylko.

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Między innymi w kategoriach choroby, szaleństwa figurę Jakuba próbował interpretować Miłosz Bukwałt, zob. M. Bukwałt, *Literacki portret żydowskiego ojca w prozie Brunona Schulza*, [w:] Idem, *Literackie portrety żydowskich ojców w prozie Brunona Schulza i Danila Kiša*, Wrocław 2003, s. 17–98.

<sup>63</sup> O szczególnym ujęciu śmierci w *Maltem* Rilkego pisał Piotr Łuszczkiewicz: „Może nawet żyje się głównie po to, aby wybić się na własną śmierć, zasłużyć sobie na indywidualny i autentyczny koniec. Na drugim biegunie piętrzą się w utworze Rilkego zgony anonimowe, fabrykowane tysiącami w szpitalach, przytułkach, tanich barach i na bezpłatnej ulicy” (P. Łuszczkiewicz, *Malte – negatywy i odbitki*, „Twórczość” 1993, nr 5, s. 123–126).



## „Bez Erosa nie ma twórczości”

Odtworzenie i literackie opisanie stanów, którym podlegał Jakub, wymagało sięgnięcia do pamięci – najwcześniejszych chwil z życia Schulza, odblokowania tego, co Grotowski nazywał pamięcią ciała. Spostrzeżenie to przypomina, jak złożonym i intymnym aktem jest tworzenie, także o tym, jak sensualne jest pisanie. Szczególna zmysłowość w opowiadaniach Schulza pojawia się w opisach ludzi, zwierząt, przyrody, zupełnie demokratycznie przenika do świata każdego istnienia. Przejawia się w bardzo różnych aspektach życia, również jego zamieraniu.

Józef relacjonował: „Zauważyliśmy wówczas wszyscy, że ojciec zaczął z dnia na dzień maleć jak orzech, który zsyca się wewnątrz łupiny”<sup>64</sup>. Był jak chudy asceta, który „słyszał, nie patrząc”<sup>65</sup>, a w *Nocy wielkiego sezonu* „nasłuchiwał i słyszał”. Bardzo wyostrzony u Jakuba zmysł słuchu nie tylko przybliżał go do zwierzęcej przemiany, to także on zamiera ostatni. Na granicy ludzkiego i zwierzęcego, żywych i umarłych aktywność ojca stawała się rodzajem ekscesu. Wzmoczone erotyczne podniecenie spychało Jakuba w pułapkę pożądania, które odczuwał na przekór stereotypowym wyobrażeniom, obyczajowym obostrzeniom i które mocno zatrzymywało go po stronie pamięci ciała. Brudny ojciec pulsował pożądliwością, a więc pulsował życiem. Wydaje się, że takie rozumienie pożądliwości Jakuba bliskie jest temu, co twierdził Freud, który „począwszy od pracy *Poza zasadą przyjemności* [...] używał zwykle pojęcia Erosa jako synonimu popędu życia [...]”<sup>66</sup>. Współcześnie Eros został zreifikowany, zastąpiony przez rzeczy, które sublimują pożądanie.

W opowiadaniach Schulza ukazanie „niestosownej”, „starczej lubieżności” ojca służyło dowiedzeniu, jak ważny dla zachowania

<sup>64</sup> B. Schulz, *Nawiedzenie*, s. 21.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>66</sup> Zob. hasło: Eros, [w:] J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, s. 47–48.



chęci do życia jest Eros. Jego dobroczynne właściwości, potencjał twórczy, nieraz jednak zwodziły artystów, którzy z licznych romansów popadali wprost w objęcia pustego banału. Schulzowi patronował międzywojenny specjalista od niebezpiecznych związków z Erosem. Był nim Witkacy<sup>67</sup>, który w Zakopanem poznał pisarza z Drohobycza ze swoją przyjaciółką – Alicją Mondschein-Dryszkiewicz<sup>68</sup>. Na podstawie wspomnienia Henryka Berezę i listów, pisanych do niego przez Dryszkiewicz z emigracji we Francji, dowiadujemy się o roli swata, którą odegrał Witkacy w życiu Schulza<sup>69</sup>. Berezę twierdził, że

Wszystkie opowieści o Witkacym, o Schulzu słyszałem wielokrotnie, ja jestem dość przenikliwym słuchaczem i wiem, jaka jest rzeczywista podstawa jej [Alicji Mondschein-Dryszkiewicz, przyp. – M.W.] wersji narracyjnych; w każdym razie ci, którzy kwestionują jej prawdziwość znajomości, to to jest czysta bzdura [...]. Dla mnie zupełnie wiarygodna jest historia swatania Alicji z Schulzem. To, co Alicja ma do powiedzenia

---

<sup>67</sup> Profesor Paweł Dybel, pisząc o popularności teorii Sigmunda Freuda w międzywojennym środowisku artystycznym i literackim, wymieniał Schulza i Witkacego. Zaznaczał jednak, że nawet w kręgu artystów nie było to zjawisko powszechne. Teoria wiedeńskiego badacza proponowała nową koncepcję człowieka, który będzie w stanie zapanować nad popędami. Ten aspekt psychoanalizy mógł wydawać się szczególnie interesujący dla Witkacego, dla którego wiązałyby się z optymistyczną wizją lepszego człowieka, potrafiącego zapanować nad swoim życiem erotycznym.

<sup>68</sup> Alicja Mondschein-Dryszkiewicz (1912–2011) – pisarka i scenarzystka, autorka bajek dla dzieci: *Wędrowni po zwierzyńcu*, *Różowy młyn*, *Dwa zielone listki*, a także scenariuszy filmów animowanych, m.in. *O ptaszku, który nie chciał śpiewać*, *O małym lwiątku*, *Przygoda kota Julii*. Należała do kręgu przyjaciół Witkacego. Była żoną porucznika Wojska Polskiego – Jana Edwarda Dryszkiewicza, który na początku lat 40. zginął w Dachau. Jeszcze w czasie wojny związała się z rysownikiem Henrykiem Tomaszewskim, z którym rozstali się w 1956 roku. Na początku lat 60. wyemigrowała do Francji. Najpierw zamieszkała w Paryżu, następnie przeprowadziła się do córki Ewy, niedaleko Nicei. Przez lata utrzymywała kontakt listowny z przyjacielem Henrykiem Berezę.

<sup>69</sup> Więcej informacji na temat relacji Schulza i Dryszkiewicz, a także listów do Berezę zob. M. Wasąg, *Miasteczko wyobrażone. Schulz w liście Alicji Mondschein-Dryszkiewicz do Henryka Berezę*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 1–2 (Planeta Schulz. Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu), s. 283–286.



o Schulzu, czy to, co opowiadała, czy to, co w listach do mnie opisywała, ma oczywiście podstawy w jej osobistych kontaktach z Schulzem<sup>70</sup>.

Dryszkiewicz pod wpływem lektury tekstu będącego częścią cyklu *Listy z Hamburga* Janusza Rudnickiego publikowanego w „Twórczości” napisała do Berezy, powracając do swojej znajomości z pisarzem z Drohobycza. Charakteryzowała środowisko, małe miasteczko, z którego pochodził Schulz. Przedstawiała własną interpretację życia i twórczości autora *Sklepów cynamonowych*. Jej wspomnienie poparte „talentem narracyjnym”, który zgodnie z zapewnieniem Berezy nie odejmuje autentyczności tej relacji, brzmi wiarygodnie. Dryszkiewicz próbowała opowiedzieć Berezie biografie twórczą Schulza – niezwykłą, skomplikowaną – wspominała:

Odbrażowywanie wielkości jednak wymaga dojrzałości – może przeszkadza mi także i to, że znałam Schulza osobiście i kilka razy w Zakopanem jeszcze – będąc młodą dziewczyną, byłam pod jego urokiem, mimo że mnie przerażał i dużo mi mówił o sobie, np. o swoim strasznym dzieciństwie – ale – pełnym już wtedy marzeń i fantazji dziecka samotnego – a J.R. [Janusz Rudnicki] niesłusznie pisze, że N u d a i N u d a była – straszliwa – jego udziałem. To nie jest prawdą! Tworzył już wtedy w tym zaduchu rodzinnym małego miasteczka i tego przekłętego środowiska swój własny świat przebogaty. Zajrzyj do motta mojej książki – wybrałam z *Buddenbrooków* to, co T. Mann pisze o fantazji pełnej, a nie zrozumiałej dla dorosłych – dzieci. Nie jestem absolutnie [?] w stanie przypomnieć sobie dokładnie, co Bruno Schulz mi opowiadał, a dużo tego było i trwało godzinami – jak najpiękniejsze bajki zaprawdę [?] raczej zbliżone do bajek Braci Grimm, a więc i okrutnych (ale to mnie fascynowało). Mówił zresztą zupełnie wyraźnie i nigdy mi się nie nudził. Były to przedziwne przygody małego chłopca „rycerza” o szlachetnej duszy, ale pokonanego – zawsze pokonanego – ale wierzącego w świat i jego zmiany. Chłopiec żyjący wśród zaduchu – pierzyn – zapachu cebuli – czosnku – ryb – śledzi – podglądający ojca i matkę, siostry – brud – pajęczyny – smród nocników – i potu [?] kobiet – dziewczynek wtedy – getto – getto! – ale inne niż my znamy. Były te opowieści i ten klimat trochę jak u I.B. Singera, a trochę jak opowieści biblijne. Nie wiem nic o J. Rudnickim (na pewno nie wiek) – żałuję – ale

<sup>70</sup> A. Wiedemann, P. Czerniawski, *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, Kraków 2010, s. 63.



chciałabym wiedzieć, czy on nudził się – będąc dzieckiem? [wyróżnienia i przyp. – M.W.]<sup>71</sup>

Dryszkiewicz potwierdziła wcześniejsze rozpoznania Ficowskiego i ostatniego żyjącego do niedawna w Drohobyczu ucznia Schulza – Alfreda Schreyera, którzy utrwalali pamięć o znakomicie opowiadającym autorze *Sanatorium pod Klepsydrą*. Wspomnienie Dryszkiewicz zawiera wątki biograficzne, nawiązuje do doświadczeń samego Schulza mieszkającego na prowincji „w zaduchu rodzinnym małego miasteczka i tego przekłętego środowiska”. Na podstawie dalszego ciągu listu można się domyślić, że Dryszkiewicz miała na myśli duszną atmosferę gettową, którą wyraziście zarysowała, wprowadzając bardzo sensualne wyliczenie: „zaduchu – pieprzyn – zapachu cebuli – czosnku – ryb – śledzi – podglądający ojca i matkę, siostry – brud – pajęczyny – smród nocników – i potu [?] kobiet – dziewczynek wtedy – getto – getto!”. Przeplatając czytelne aluzje do życia Schulza i wizję jego twórczości, stworzyła złożony obraz człowieka i artysty, porywającego i odstręczającego, pełnego zachwyty i zwątpienia. Szczególnie zastanawia fragment listu, który został wprawdzie napisany z wrażliwością, ale również wiedzą widocznie wyprzedzającą mające się dopiero rozegrać wydarzenia w życiu Schulza.

[...] Kiedyś na jakiejś hali w Zakopanem, gdyśmy leżeli w słońcu, zapytał mnie: A co ja tak naprawdę o nim myślę – czy jest może wariatem? A może tylko „illumine”, to znaczy nawiedzony. Oczywiście zgodziłam się, że jest Nawiedzonym. „Czy myślisz, że będę kiedyś sławnym i bogatym, i szczęśliwym?”. „Oczywiście, że tak, ale po śmierci”. Przeleżałam się tego, co palnęłam, bo on jakby chore zwierzę skulił się w kłębek, zbladł – ale to skulenie się jego było jakby płodu w brzuchu matki [...]. Tak się on skulił i stał się podobny do brzydkiego tego płodu i twarz zawsze jakaś trójkątna – z za dużą głową z ciasnym i spiczastym dołem – wtedy mnie przeraziła. Podniósł ręce i niemi objął głowę. Rozpaczliwie odrywałam

<sup>71</sup> Fragment listu (datowanego 15.10.1992) Alicji Dryszkiewicz do Henryka Berezy. Korespondencja Dryszkiewicz do Berezy jest przechowywana w Zakładzie Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie. O jej istnieniu dowiedziałam się dzięki życzliwości Profesora Stanisława Rośka.



mu te ręce – przepraszałam za to, co powiedziałam. Nie chciał patrzeć na mnie i nie chciał się rozprostować – przez dłuższy czas. Był po prostu zwitkiem cierpienia! Nie wiem, co dalej będzie – pisał J. Rudnicki, ale czy znajdzie litość i dobroć dla tego nieszczęśliwego człowieka? Wracaliśmy oboje b. smutni, a ja przerażona tą m e t a m o r f o z ą. Czasem spojrział na mnie – jakoś z boku – ale niezyczliwie – i jeszcze powiedział: „No tak, przed sobą masz życie, a ja? Ale dlaczego to mi powiedziałaś?”. Zdaje mi się, o ile pamiętam, powiedziałam: „Po prostu dlatego, że jestem głupia – i ot tak mi się powiedziało [wyróżnienie – M.W.]”<sup>72</sup>.

Wspomnienie Dryszkiewicz przyjęło formę metamorfozy, przemiany samego Schulza. Porównanie do chorego zwierzęcia, które kuli się w obronnym odruchu, ukazuje reakcję Schulza jako pierwotną. Nagle w oczach Dryszkiewicz zbrzydł, przestał być czarującym autorem bajek. Bezbronny niczym „brzydki płód”, stał się „zwitkiem cierpienia” i strachu. Dryszkiewicz dostrzegła w nim zapewne kobolda z jego grafik. Osobliwą przemianę miało wywołać z pozoru błahe pytanie o sławę, bogactwo, szczęście. Choć w ich osiągnięcie dojrzały pisarz fatalistycznie nie wierzył, być może nadal potrzebował zapewnień o powodzeniu.

Materia życia i twórczości często przeplata się w przypadku drohobyckiego artysty. Autobiograficzne interpretacje kuszą oczywistością i pewną zwodniczą łatwością. Dzieło Schulza za każdym razem wymyka się dopasowaniu do sztancy wyciętej z faktów. Na tym polega właściwość literatury, którą niekiedy nazywa się absolutną<sup>73</sup>. Dryszkiewicz, która interpretowała sztukę intuicyjnie „z niezwykłą wyobraźnią i wrażliwością”, skontaminowała klimat opowieści i życia Schulza. Odtwarzając atmosferę miasteczka z Schulzowskich bajek, dostrzegła jedynie jego stygmatyzujące gettowe cechy. Ta charakterystyka w mniej lub bardziej świadomy sposób odsyłała także do wyobrażeń o władzy ojców strzegących tradycji w sztetlu. Nie dziwi więc, że nastrój Schulzowskich historii

<sup>72</sup> *Ibidem.*

<sup>73</sup> Użycie terminu literatura absolutna w odniesieniu do prozy Brunona Schulza zaproponował Dariusz Czaja, wskazując na pokrewieństwa między wizją literatury przedstawioną przez Roberta Calasso i twórczością pisarza z Drohobycza.



przypominał Dryszkiewicz powieści Icchoka Baszewisa Singera, w których bohaterowie niezmiennie oczekują na przyście Mesjasza.

W narracjach Singera zostały utrwalone tradycje i obyczaje ortodoksyjnej społeczności żydowskiej, w której istnieją sceptyczne, praktyczne matki i natchnieni, pogrążeni w rozmyślaniach ojcowie z trudem zarabiający na utrzymanie rodziny. Zestawienie biedny pobożny Żyd zostało rozpisane na wiele sposobów przez synów, którzy pochodzenie, dziedzictwo, tradycję rozumieli jednak w inny sposób niż ich ojcowie. Zwyczajowo łańcuch pokoleń miał trwać wraz z naukami: „Ojciec często mówił mi o Nim. Przypominał mi powiedzenie, że gdyby wszyscy Żydzi zachowywali szabat, to Mesjasz by nadszedł”<sup>74</sup>. Takie napomnienie słyszał jeden z bohaterów opowiadań Singera. Nakaz pobożności zbiegał się wraz z dojmującym ubóstwem, które ironicznie komentował syn narrator: „Mesjasz musiał nadejść, bo w domu była coraz większa bieda”<sup>75</sup>. Ojciec na przekór wszelkim przeciwnościom pozostawał wierny przykazaniom Boga, który jak „nasz tate, jak nie daje dziury, daje łąkę”... Figura rozmodlonego biednego Żyda wpływała na obraz miasteczka, którego atmosfera była określana jako krępująca, ograniczająca czy – zgodnie z metaforą użytą przez Dryszkiewicz – „duszna”...

Singer twórczość Schulza poznał bardzo późno, bo dopiero w 1963 roku, kiedy ukazało się angielskie tłumaczenie opowiadań pisarza z Drohobycza<sup>76</sup>. W recenzji *Ulicy krokodyli* (*The Street of Crocodiles*), która została wydana w angielskim przekładzie Celiny Wieniewskiej, Singer pisał:

Ojciec ma też symboliczne, psychoanalityczne znaczenie. Miejscami wydawać się może, że Schulz traktuje psychoanalizę poważnie, czasami zaś odczuwa się wyraźnie kpiący ton. Ojciec jest wtedy parodią Freuda i całej jego szkoły. Również tutaj widać silny wpływ Kafki, u którego ojciec odgrywa tak znaczącą rolę<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> I.B. Singer, *Ojciec zostaje „anarchistą”*, [w:] Idem, *Urząd mojego ojca – kolejne opowiadania*, przeł. W. Chruściel, Kraków 2005, s. 157.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 161.

<sup>76</sup> Ch. Shmeruk, *Wstęp*, [w:] I.B. Singer, *Felietony, eseje...*, s. 12.

<sup>77</sup> I.B. Singer, *Recenzja książki Brunona Schulza*, [w:] Idem, *Felietony, eseje...*, s. 93.



Koncepcja ojca w opowiadaniach ze zbiorów *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* została przefiltrowana zarówno przez ważne doświadczenia osobiste, jak i trwałe inspiracje młodości Schulza. Choć refleksy twórczości mistrzów Rilkego<sup>78</sup> i Kafki<sup>79</sup> odbijają się w Schulzowskiej prozie, to funkcjonują raczej jako twórcze przetworzenia, nie odbitki. Singer pisał o Schulzu z uznaniem. Widział w nim „poważnego kpiarza”, który „jeśli wczytamy się w jego utwory, zobaczymy, że posiada on silny, choć ukryty zmysł humoru i na własny sposób szydzi z literatury, szczególnie jemu współczesnej”<sup>80</sup>. „Zanikanie” Jakuba, motyw metamorfozy to oczywiście te poszlaki, które wiodą do Rilkego i Kafki, ale nie na zasadzie prostego odtworzenia. Schulz poprzez nawiązania do ich twórczości wpisał się w jedyną możliwą dla siebie formę – absurdalny humor.

Singer w zaledwie dwóch zdaniach dotyczących figury ojca u Schulza zestawiał wpływ Freuda i Kafki. Zasygnalizował jednak, że „wpływ” ten również skrzy się łagodną kpina i humorem. Proza Schulza bywała łączona z perspektywą psychoanalityczną<sup>81</sup>, która nie tylko oferowała nową wizję człowieka panującego nad popędami, przedstawiała też bardzo wyrazistą interpretację relacji

---

<sup>78</sup> O związkach twórczości Schulza i Rilkego pisali m.in.: J. Zieliński, *Schulz a Rilke. Hipotetyczna próba rekonstrukcji lektury*, [w:] *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999; K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.

<sup>79</sup> O związkach twórczości Schulza i Kafki pisali m.in.: W. Owczarski, *Schulz i Kafka*, [w:] *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006; E. Kuryluk, *Franz Kafka i Bruno Schulz: Karaluchy i krokodyle*, <http://brunoschulz.eu/blog/archiwa/1218> (dostęp: 6.08.2017); R. Kostrzewa, „Pater familias” – rozważania o wizerunkach ojca w twórczości Brunona Schulza, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4; M. Kitowska-Łysiak, *Franz Kafka – Bruno Schulz: symptomy obsesji*, „Twórczość” 1985, nr 3; Z. Grabowski, *Bruno Schulz a Kafka*, „Wiadomości” (Londyn) 1963, nr 44.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 91.

<sup>81</sup> Zob. P. Dybel, *Bruno Schulz i psychoanaliza*, <http://brunoschulz.eu/blog/archiwa/342> (dostęp: 22.01.2017); L. Magnone, *Wstęp do psychoanalizy*, s. 421–425.





ojciec – syn. Zgodnie z nią dla kultury podstawowe znaczenie ma mit hordy pierwotnej, który „wypowiada pewne lęki i niepokoje człowieka”<sup>82</sup>. Opowieść o zamordowaniu ojca byłaby więc rozumiana jako uwolnienie od wszelkich kulturowych rygorów, bunt syna w imię tłumionych pragnień. Ojciec stawałby się wobec tego „rzecznikiem praw boskich, niezmienności obyczaju i tradycji”<sup>83</sup>. A u Schulza tak jakby w zgodzie z koncepcją Freuda, ale rzeczywiście, tak naprawdę, nie do końca, bo buntowniczy jest raczej ojciec niż syn...

W twórczości Schulza rozumienie psychoanalizy oznaczało nieodpowiedniość wzajemnych relacji ojca i syna, którzy wbrew wspólnemu pochodzeniu, biologicznemu dziedzictwu pozostawali uparcie nieprzeniknieni, dla siebie niezrozumiali. Natomiast trwale była w stanie powiązać Jakuba i Józefa, wydawałoby się, osobliwa więź polegająca na przekazywanej z ojca na syna tradycji opowieści. Freud starał się poniekąd ją opisać w swoim najważniejszym studium o ojcu i synu w tradycji żydowskiej pod tytułem *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*<sup>84</sup>, kiedy przywoływał przekazywaną z pokolenia na pokolenie opowieść o wygnaniu z Egiptu. Teoria Freuda ujawniła symboliczne rozumienie potężnej figury ojca, buntu i przeformułowywania starych prawd.

Schulzowska opowieść o „zanikaniu ojca” była pełna zaskakujących konceptów i humoru, którym mierzy się mistrzostwo słowa. Schulz podjął temat, który ma ogromne znaczenie – próbował opisać zastanawiający związek ojca i syna – mimowolnie sytuując się wśród niezrównanych pisarzy dialogu pokoleń.

---

<sup>82</sup> P. Dybel, *Wstęp*, [w:] Idem, *Freuda sen...*, s. 11.

<sup>83</sup> Idem, *Prawo Ojca i prawo Syna*, [w:] Idem, *Freuda sen...*, s. 270.

<sup>84</sup> Z. Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz...*



## *Obraz ojca w czterech ramach Adama Tarna*

W 1936 roku ukazał się polski przekład *Wizerunku własnego* Sigmunda Freuda, autorem tłumaczenia był Herman Załszupin, lepiej znany pod pseudonimem Adam Tarn<sup>1</sup>. Tłumacz Freuda, debiutował w 1934 roku powieścią *Obraz ojca w czterech ramach*. Urodził się 27 października 1902 roku w Łodzi<sup>2</sup>, gdzie jego ojciec Ignacy Załszupin (Izaak Szymon, urodzony w 1868 roku w Wilejce), adwokat przysięgły, należał do zarządu Łódzkiego Żydowskiego Towarzystwa Dobroczyńności i był członkiem Rady Towarzystwa Wzajemnego Kredytu Łódzkich Kupców i Przemysłowców<sup>3</sup>. Zanim przybył do Łodzi w 1899 roku, po ukończeniu studiów na Wydziale Prawa Uniwersytetu Warszawskiego odbywał praktyki w Petersburgu jako pomocnik w kancelarii adwokackiej swojego ciotecznego brata Aleksandra Załszupina. W 1905 roku uzyskał zgodę na samodzielną praktykę<sup>4</sup>, którą prowadził w Łodzi przy ulicy Ewangelickiej (obecnie ulicy Roosevelta) numer 5, lokal 7. Ożenił się z córką fabrykanta Julią Freidenberg, która była członkinią zarządu Towarzystwa „Niedola Sieroca” oraz Spółki Akcyjnej Przemysłu Bawełnianego – B. Freidenberg w Łodzi. Załszupinowie oprócz Hermana mieli dwoje dzieci – najstarszego syna Aleksandra

---

<sup>1</sup> Imię i nazwisko Herman Załszupin widnieje w przedwojennych aktach znajdujących się w Archiwum Państwowym w Łodzi (dalej: APŁ), po drugiej wojnie światowej sam Tarn w dokumentach paszportowych znajdujących się obecnie w Instytucie Pamięci Narodowej (dalej: IPN) podpisywał się jako Adam Herbert Tarn.

<sup>2</sup> APŁ, Akta stanu cywilnego gminy żydowskiej w Łodzi, sygn. 94, nr aktu 2662 z 1902 roku.

<sup>3</sup> *Załszupin Ignacy*, [w:] A. Kempa, A. Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z Łodzią związanych*, t. II, Łódź 2002, s. 139.

<sup>4</sup> Zespół Archiwalny Sąd Okręgowy Piotrkowski, sygn. 1088.

(urodzony w 1899) i najmłodszą córkę Marię (urodzona w 1905)<sup>5</sup>. Piątego września 1910 roku w wieku czterdziestu dwóch lat zmarł Ignacy Załszupin. Został pochowany na cmentarzu przy ulicy Brackiej w Łodzi<sup>6</sup>.

Po śmierci ojca, kiedy Herman skończył osiem lat, rodzina wyjechała z Łodzi. Tarn chodził do szkoły początkowo w Niemczech, potem w Szwajcarii, gdzie w 1920 roku ukończył gimnazjum. Rozpoczął studia w Zurichu, po czym na rok wrócił do kraju i uczęszczał na Uniwersytet Jagielloński. W 1921 roku Tarn zapisał się do PPS, nie był jednak jej aktywnym członkiem aż do powstania „Dziennika Popularnego”. Następnie wyjechał na dalsze studia do Niemiec, Belgii i Francji. Jego matka, Julia z Freidenbergów, zmarła 28 maja 1927 roku we Frankfurcie nad Menem, gdzie została pochowana<sup>7</sup>. Z życiorysu napisanego przez Tarna w 1949 roku dowiadujemy się, że w 1926 roku na Uniwersytecie w Lille uzyskał tytuł doktora nauk ekonomicznych i politycznych, zamierzał kontynuować pracę naukową i habilitować się w Brukseli. Musiał jednak ze względów osobistych powrócić do kraju. Ostatecznie dopiero w 1939 roku na Uniwersytecie w Genewie doktoryzował się z filozofii<sup>8</sup>.

W 1928 roku Tarn wrócił do Polski i w latach 1929–1932 pracował zarobkowo jako szef reklamy w firmie Dunlop w Warszawie. Jednocześnie zajmował się także tłumaczeniami dzieł naukowych i literackich. W 1929 roku ożenił się z Mary Krestmain. Zaraz po ukazaniu się *Obrazu ojca w czterech ramach* został członkiem warszawskiego oddziału Związku Literatów Polskich. W 1934 roku wyjechał wraz z żoną do Szwajcarii, następnie do Hiszpanii. W Instytucie Pamięci Narodowej zachowała się kopia listu Zofii

---

<sup>5</sup> Zob. Akta paszportowe, A. Tarn, Podanie o paszport na wyjazd do Brazylii w 1965 r., IPN BU 1268/30240, k. 37–38.

<sup>6</sup> *Załszupin Ignacy*, [w:] A. Kempa, A. Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi...*

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Życiorys A. Tarna, Warszawa, 7 stycznia 1949, teczka: Tarn Adam Herbert, IPN BU 01224/1526/D.



Nałkowskiej, datowanego na 8 kwietnia 1935 roku. Autorka *Graniczy* odpowiadała w nim na wiadomość otrzymaną od Tarna. Wyraziła chęć rozmowy i komplementowała jego debiutancką powieść<sup>9</sup>. Można przypuszczać, że Tarn jako debiutant próbował nawiązać kontakt z wpływową już pisarką, członkinią Polskiej Akademii Literatury. Być może po powrocie do Warszawy w 1936 roku odezwał się do Nałkowskiej. Postanowił bowiem podjąć się ponownie pracy literackiej i tłumaczeń. Pisał krytyki i recenzje publikowane w „Dzienniku Popularnym”, po którego zamknięciu w 1937 roku wyemigrował do Genewy. W Szwajcarii spędził ostatnie dwa lata przed wybuchem drugiej wojny światowej. W 1940 roku Tarn miał wstąpić jako ochotnik do 2 Pułku Artylerii Lekkiej Armii Polskiej we Francji. Następnie przedostał się do Stanów Zjednoczonych<sup>10</sup>. W teczce zatytułowanej *Tarn Adam Herbert*, założonej przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w Warszawie, znajduje się notatka z 22 maja 1964 roku wykonana na potrzeby przeprowadzenia tak zwanej rozmowy sondażowej. Podawano w niej jeszcze raz informacje biograficzne Tarna. Zgodnie z zawartym w niej zapisem do 1946 roku Tarn miał pracować na kierowniczym stanowisku w Departamencie Informacji USA. W latach 1947–1949 był zatrudniony jako redaktor naczelny w Sekretariacie Organizacji Narodów Zjednoczonych w Nowym Jorku<sup>11</sup>. Starał się jednak o powrót do Polski. W 1949 roku złożył podanie o pracę w Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Deklarował w nim między innymi znajomość pięciu

<sup>9</sup> List Zofii Nałkowskiej do Adama Tarna, IPN BU 0423/9686, k. 4.

<sup>10</sup> Na podstawie: M. Prussak, *Posłowie*, [w:] *Mrożek – Tarn. Listy 1963–1975*, wstęp E. Axer, S. Mrożek, posłowie i komentarze M. Prussak, Kraków 2009, s. 352.

<sup>11</sup> Teczka: Tarn Adam Herbert, IPN BU 01224/1526/D, k. 20–25. Por. Narodowe Archiwum Cyfrowe, nagranie: Program Polskiego Radia ONZ. Reportaż z siedziby ONZ w Nowym Jorku przedstawiający pracę aparatu urzędniczego i informacyjnego ONZ. Wywiady z Józefem Ilnickim – pracownikiem działu radiowego; Adamem Tarnem – kierownikiem wydziału wydawniczego; Ireną Kądzikówną – pracownicą sekretariatu delegacji polskiej do ONZ. Również fragmenty przemówień polskich delegatów do ONZ: Oskara Lange (2 XII 1946); Jerzego Michałowskiego (12 II 1947); Józefa Winiewicza (brak daty); sygn. 33-P-1687.



języków. Po francusku mówił równie dobrze jak po polsku, biegle znał hiszpański, doskonale angielski, bardzo dobrze rosyjski i niemiecki<sup>12</sup>. W 1949 roku Tarn wrócił do Polski i pracował w MSZ na stanowisku zastępcy naczelnika Samodzielnego Wydziału Organizacji Międzynarodowych. Po zwolnieniu w 1950 roku pisał sporadycznie felietony i recenzje w „Trybunie Ludu” i „Trybunie Wolności”.

W sezonie 1952–1953 Tarn był dyrektorem i kierownikiem artystycznym Teatru Domu Wojska Polskiego w Warszawie, następnie pełnił funkcję kierownika literackiego Teatru Powszechnego (1955–1956), Teatru Ateneum (1956–1960) i Teatru Współczesnego (1960–1968)<sup>13</sup>. W 1956 roku został redaktorem naczelnym pisma literacko-artystycznego „Dialog”<sup>14</sup>. Kolegium redakcyjne tworzyli wówczas: Halina Auderska, Kazimierz Korcelli, Jerzy Pomianowski, Konstanty Puzyna i Andrzej Stawar. Wydawcą „Dialogu” była Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa”. Tarn przez wiele lat prowadził to ważne czasopismo, w którym publikowano eseje, recenzje, artykuły krytyczne, a także scenariusze filmowe, teksty polskich dramatopisarzy i przekłady najnowszej literatury światowej, między innymi Becketta, Ionesco, Eliota, Camusa, Sartre’a. O tym, jak ogromną rolę odgrywał „Dialog” w powojennym życiu kulturalnym, wspominał Erwin Axer: „[...] bardzo duża część utworów zamieszczonych w *Dialogu* ukazywała się na scenie wkrótce po ukazaniu się w druku. [...] Bez obawy popadnięcia w przesadę

<sup>12</sup> Teczka: Tarn Adam Herbert, IPN BU 01224/1526/D, k. 16.

<sup>13</sup> Adam Tarn, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopedia-teatru.pl/autorzy/1236/adam-tarn> (dostęp: 8.04.2017).

<sup>14</sup> Erwin Axer o początkach „Dialogu” pisał: „Pierwszego maja 1956 ukazał się pierwszy numer *Dialogu*, «miesięcznika poświęconego dramaturgii współczesnej teatralnej, filmowej i radiowej». Redaktorem naczelnym został inicjator przedsięwzięcia, Adam Tarn. Zgoda na utworzenie pisma była zwiastunem nadchodzących przemian, nominacja Tarna – próbą połączenia postulatu lojalności z «otwarcieniem na świat». Następstwa decyzji przerosły zarówno zamiary władz, jak i nadzieje środowisk artystycznych” (E. Axer, *Kartka z pamiętnika*, „Dialog” 1988, nr 1, s. 147).



można mówić o *de facto* dyktaturze repertuarowej *Dialogu* na scenach polskich w drugiej połowie lat 50., w pierwszej 60.”<sup>15</sup>.

W latach 50. dramaty autorstwa Tarna: *Zwykła sprawa*, *Ortega* i *Stajnia Augiasza* doczekały się wystawienia i wydania. Dwudziestego drugiego lipca 1951 roku Prezydium Rządu Rzeczypospolitej Polskiej przyznało Tarnowi za sztukę *Zwykła sprawa* graną w Państwowym Teatrze Współczesnym w Warszawie Nagrodę Zespołową II Stopnia w Dziale Literatury i Sztuki za rok 1951<sup>16</sup>. Stanisław Powołocki, rosyjski emigracyjny dziennikarz i teatrolog mieszkający w Łodzi, w związku z premierą *Zwykłej sprawy* w Państwowym Teatrze Powszechnym w Łodzi w 1952 roku zapowiadał w programie, że jest to sztuka „o nadzwyczaj ostrym i aktualnym wydźwięku politycznym, w sposób plastyczny i barwny obrazującym ponure kulisy osławionej «demokracji zachodniej», ukryte sprężyny, wprowadzające w ruch ohydną i obłudną maszynę, regulującą «styl» amerykańskiej rzeczywistości”<sup>17</sup>. Podkreślał, że sztuka Tarna jest wystawiana z ogromnym powodzeniem nie tylko na scenach w Polsce, ale także za granicą – w Czechosłowacji, Niemieckiej Republice Demokratycznej oraz w ZSRR. Wokół *Zwykłej sprawy* narosło sporo wątpliwości, a jej autorstwo podważano. Kiedy Tarn był już redaktorem naczelnym „Dialogu” – 16 czerwca 1958 roku – Teatr Telewizji wystawił jego sztukę *Zmarnowane życie*. Pełny tekst ukazał się wcześniej, w marcowym numerze pisma<sup>18</sup>. W 1967 roku została wydana antologia *Współczesny dramat amerykański*, w wyborze i opracowaniu Tarna.

Sławomir Mrozek z wdzięcznością wspominał początki znajomości z Tarnem, kiedy redaktor „Dialogu” natychmiast zgodził się

<sup>15</sup> E. Axer, *Kartka z pamiętnika*, s. 148.

<sup>16</sup> Zob. IPN BU 0423/9686, k. 11.

<sup>17</sup> Państwowy Teatr Powszechny w Łodzi, Program, Archiwum Państwowe w Łodzi, Zbiór teatraliów, sygn. 3.28, k. 22–25.

<sup>18</sup> A. Tarn, *Zmarnowane życie*, „Dialog” 1958, nr 3, s. 5–26; Ilustracje: A. Tarn, *Zmarnowane życie*, „Dialog” 1958, nr 7.



na wydanie jego debiutanckiego dramatu – *Policja*. Tarn osobiście znał Becketta, Frischa, Dürrenmatta. W ocenie sztuki kierował się własnym bezkompromisowym zdaniem, które zjednywało mu przyjaciół, ale także zapewne nieraz przysparzało wrogów. Mroźek często bywał w redakcji „Dialogu” mieszczącej się przy Alejach Jerozolimskich, gdzie udało się Tarnowi stworzyć coś w rodzaju klubu, miejsca półoficjalnych, półprywatnych spotkań, podczas których rozmawiano o kulturze, polityce i, oczywiście, plotkowano. We wspomnieniu o założycielu i redaktorze naczelnym „Dialogu” pisał:

Tarn był zdolny do bezinteresownego entuzjazmu. Kiedy coś uważał za słuszne, kiedy mu się coś podobało (albo nie podobało), wtedy nie wchodziły w grę inne względy, być może nawet ich nie zauważał. Można dyskutować z jego upodobaniami, ale nie można zaprzeczyć, że kierował się tym, co uważał za sprawiedliwe. [...] Sam był przecież autorem sztuk teatralnych i na pewno nie obce mu były kompleksy, na które my, autorzy, literaci, wszyscy cierpimy jawnie czy po cichu. [...] Okazał mi tylko szczerą przychyłność, entuzjazm dla sprawy, którą uważał za słuszną<sup>19</sup>.

Umiejętność pozyskiwania i wspierania talentów literackich, a ponadto dzięki tłumaczeniom popularyzowanie w czasach PRL pisarstwa między innymi Becketta i Ionesco to zaledwie część zasług Tarna. Założyciel „Dialogu” jest postacią ważną dla polskiej kultury i jak się niestety często zdarza – zapomnianą. Można się sporo o nim dowiedzieć z archiwów. Informacji dostarcza ponadto wydana korespondencja, którą w latach 1963–1975 prowadził ze Sławomirem Mroźkiem. Jest to jednak głównie świadectwo o Tarnie, który w 1968 roku został pozbawiony funkcji redaktora naczelnego „Dialogu” i podzielił los Mroźka, jako emigrant. Pod koniec 1968 roku Tarn dostał pozwolenie na stały wyjazd do Izraela<sup>20</sup>. Wy-

---

<sup>19</sup> S. Mroźek, *Adam Tarn – moje wspomnienie o nim*, [w:] *Mroźek – Tarn. Listy...*, s. 7.

<sup>20</sup> Akta osobowe cudzoziemca Tarn Adam, IPN BU 1268/30240. Por. Notatki biograficzne niektórych emigrantów do Izraela, IPN BU 0397/397, t. 1.



jechał jednak do Kanady, gdzie otrzymał posadę wykładowcy na Uniwersytecie w Calgary. Mroźek wspominał Tarna z szacunkiem, ze smutkiem opisywał jego los z dala od Polski:

Profesor uniwersytetu w Calgary, to brzmi ładnie, ale tylko dla kogoś, kto nie zna szczegółów. O Calgary, od niedawna dopiero znacznie-szej miejscowości na północnym zachodzie Kanady, nikt do tej pory by nie usłyszał, gdyby nie nafta. W Europie nie mamy pojęcia o tamtejszych pustkowiach, o ich ogromie. Długimi godzinami leci się samolotem od wschodniej, cywilizowanej strony nad niczym, nad absolutnym niczym, a kiedy samolot ląduje w Calgary, nie tylko ma się do czynienia z cywilizacją, ile z niczym, które udaje cywilizację. Żeby lepiej udawać – Calgary zafundowało sobie uniwersytet. Na tym niepoważnym uniwersytecie niepoważnym studentom Adam wykladał poważnie wiedzę o teatrze<sup>21</sup>.

Przyjaźń z Mroźkiem rozpisana w listach stanowi rodzaj epilogu biografii Tarna, dla którego opuszczenie Warszawy było osobistą tragedią. Zdaniem Mroźka Tarna cechowała pewnego rodzaju „naiwność”, która być może pozwoliła mu do końca życia pozostać życzliwym ludziom, mimo narastających przeciwności, dojmującej samotności na emigracji.

W każdym razie jego zachowanie się, jego postawa, cokolwiek się poza nią kryło czy też z czegokolwiek wynikała – była wyraźna, niewątpliwa. Używając staroświeckiego słowa, można powiedzieć, że Adam zachował się jak dżentelmen, a mówiąc ogólniej, że zachował się z nadzwyczajną dyskrecją i godnością. Ani razu, nigdy – nie wyraził się o nikim źle ani nawet z goryczą i żalem<sup>22</sup>.

Tarn na emigracji zaczął osuwać się w osamotnienie, ale pomimo to zachował życzliwość, postawę pozbawioną zawiści w imię wartości najwyższej – artystycznej, którą wyznawał i którą cenił jako twórca „Dialogu”. Jego biografia zaskakuje nie tylko iście hiobowym podejściem do trudności narastających w jego życiu, ale także dosyć nieoczekiwanym rozpoczęciem kariery literackiej.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 10–11.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 12.





Debiutancki *Obraz ojca w czterech ramach* to jedyna powieść, którą napisał Tarn. Międzywojenna krytyka oceniła ją bardzo surowo, zarzucając autorowi między innymi nadmierną inspirację psychoanalizą. Ten prozatorski epizod intryguje tym bardziej, że wydarzył się w karierze przyszłego kierownika artystycznego ważnych polskich powojennych teatrów, człowieka, w przenikliwość którego trudno przecież wątpić.

### **Freud, Joyce, Tarn i międzywojenna krytyka literacka**

Wśród krótkich notek poświęconych nowościom wydawniczym 1934 roku Zbigniew Grabowski w „Kurierze Literacko-Naukowym” w kilkunastu krytycznych zdaniach wskazał na błędy i niedociągnięcia debiutu Tarna<sup>23</sup>. Główny zarzut dotyczył kwestii, która w międzywojniu często powracała w przypadku powieści awangardowych. Grabowski dopatrywał się w *Obrazie ojca w czterech ramach* nadmiernej inspiracji Joyce’em i Freudem.

Nad całością unosi się opiekuńczy duch Jamesa Joyce’a. Powieść Tarna jest robotą ściśle według Joyce’a i Freuda, ale może „plus Joyce que Joyce même”. Osobiście uważam ją za powrót do pierwotnych metod tego autora, który zrewolucjonizował cały system pisania więcej może niż jakikolwiek inny autor współczesny. Tarn jest *nadmiernym ortodoksem*, a studium jego jest typowym szkicem do obrazu. Takich szkiców powinien wykonać Tarn kilka przed napisaniem właściwej powieści<sup>24</sup>.

Zgodnie z oceną Grabowskiego powieść Tarna to zaledwie rama, pomysł, który niewykończony i fragmentaryczny zbyt wcześnie został oddany czytelnikom. Książka ta, zdaniem Grabowskiego, mogła zrobić wrażenie jeszcze dziesięć lat wcześniej i wówczas nie byłaby jedynie „przyczynkiem” do rozwoju powieści europejskiej...

---

<sup>23</sup> Z. Grabowski, *Wśród nowych książek*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 47, s. 13.

<sup>24</sup> *Ibidem*.



Opinia Grabowskiego okazała się znamienna. Odzwierciedlała tendencję, która istniała w międzywojennej krytyce i polegała na łączeniu powieści awangardowych z osiągnięciami Joyce'a i Freuda. Inny międzywojenny krytyk Marian Promiński rok później na łamach tego samego czasopisma w artykule *Awangarda prozatorska*<sup>25</sup> pisał: „Kiedy Sigmund Freud w latach 80. ubiegłego stulecia ogłaszał pierwsze wyniki swej psychoanalizy, wyszydzany i klepany po ramieniu, nikt nie mógł przewidzieć, jakie rezultaty w dziedzinie beletrystyki wydadzą te szczegółowe stwierdzenia skromnego lekarza psychiatry”<sup>26</sup>. Teoria Freuda miała ukazać skryte uczucia ludzkie, wyjawić ich fizjologiczne przyczyny i w końcu wpłynąć na rozwój powieści psychologicznej. Promiński, analizując istotne przemiany zachodzące w prozie europejskiej, wskazywał na „słupy graniczne powieści”, wymieniał *Czarodziejską Górę* Tomasza Manna, *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta i *Ulissesa* Jamesa Joyce'a. To na tle tych utworów rodził się według niego klimat intelektualny mający związki z psychoanalizą literacką, dla której ważny był sam „proces myślenia”, „mechanika świadomości”. Promiński określał w ten sposób „luźną więź”, która łączyła literaturę i psychoanalizę. Zastrzegął, że stworzone na potrzeby psychoanalitycznego klucza uproszczenie, które zbiera takie nazwiska, jak Grabowski, Rudnicki, Ważyk, Schulz, Tarn, może zadziwić samych wymienionych...

Z istnienia tylko laboratoryjnej luźnej więzi wynika fakt inny, mianowicie: niejednen z pisarzy sprowadzonych do wspólnego mianownika psychoanalityków, może się zdziwić, że zastanie w tej grupie innego: jeśli dla przykładu będzie nim Zbigniew Grabowski, autor *Ciszy lasu i twojej ciszy*, i Adolf Rudnicki, autor *Szczurów*, Adam Ważyk (*Latarnie świecą w Karpowie*) i Bruno Schulz ze swoimi *Sklepami cynamonowymi* i Adam Tarn z *Obrazem ojca w czterech ramach*. Wspólną podstawą wszystkich jest wierne spisanie stanów popędów twórczych, ich kliniczność naukowo wypracowana lub intuitywna, najbardziej osobista<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> M. Promiński, *Awangarda prozatorska*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 2, s. 6–7.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 7.



Promiński, zestawiając debiutanckie książki Rudnickiego, Schulza i Tarna, ujawniał własne rozumienie powieści awangardowej. Według międzywojennego krytyka na ten rodzaj literatury składały się takie cechy, jak inspiracja Freudem, Joyce'em, opis popędów twórczych, ukazanie procesu myślenia i sposobu funkcjonowania świadomości bohaterów. Skupiając się na klimacie intelektualnym lat 30., Promiński, jak zresztą także inni międzywojenni krytycy, pominął bardzo ważny element – projekt nowoczesności, który można określić jako rodzaj sprawdzianu, czy dzięki powieści awangardowej uda się stworzyć nowego człowieka będącego w stanie wyzwolić się z kompleksów albo inaczej, zgodnie z terminologią Freuda, przepracować je. Zaburzona narracja i opisy skomplikowanych stanów świadomości bohaterów w utworach Rudnickiego, Schulza, Tarna składały się na niejednolity obraz międzywojennej literatury. Jedyne krytycy oddani ideałom użyteczności i porządku uparcie deprecjonowali jej wartość, oceniając jako nienormalną i niemoralną<sup>28</sup>.

W 1936 roku z okazji osiemdziesiątych urodzin Sigmunda Freuda w „Wiadomościach Literackich” obok zasad psychoanalizy wyłożonych przez doktora Maurycego Bornsztajna i wywiadu, który przeprowadził z Freudem doktor Gustaw Bychowski, znalazł się tekst krytyczny Stefana Essmanowskiego *Psychoanaliza a sztuka*<sup>29</sup>. Essmanowski, entuzjastycznie nastawiony do osiągnięć psychoanalizy, pisał o korzyściach, jakie przyniosła teoria Freuda. Chodziło mu zwłaszcza o zwrócenie uwagi na dwa ważne czynniki procesu twórczego – poczucie winy i narcyzm. Psychoanaliza miała się skupić głównie na próbie interpretacji genezy dzieł sztuki i wnikianiu w biografię artystów. W związku z tym Essmanowski ubolewał, że niewielu powieściopisarzy i dramaturgów wykorzystało w twórczości doniosłe badania psychoanalizy dotyczące między innymi

---

<sup>28</sup> Por. K. Wyka, S. Napierski, *Dwugłos o Schulzu*, „Ateneum” 1939, nr 1. Przekład [w:] K. Wyka, *Stara szuflada...*, s. 419–427.

<sup>29</sup> S. Essmanowski, *Psychoanaliza a sztuka*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 20, s. 4.



marzeń sennych, zaspokajania popędów, bo mogłyby one posłużyć do psychologicznego pogłębienia utworów literackich. Szczególne niebezpieczeństwo dostrzegał w mechanicznym wykorzystywaniu modnych fragmentów teorii Freuda, niepopartych systematyczną wiedzą autora, ale na tym nie koniec. Wśród dzieł krytykowanych przez Essmanowskiego znalazł się także *Obraz ojca w czterech ramach* Tarna.

Osobny dział stanowią utwory świadczące wprawdzie o niezłej znajomości teorii freudowskich, lecz będące ich czysto intelektualnym zegzemplifikowaniem, jak np. Tarna *Obraz ojca w czterech ramach*. Książka ta, o której artyzmie nie mogę się wyrazić z uznaniem, znajduje pod względem metody pewien odpowiednik w bajkach Schleichera, które ten znakomity poza tym lingwista pisywał w nieistniejącym nigdy języku praarjoeuropejskim<sup>30</sup>.

Według Essmanowskiego psychoanaliza okazała się ważna dla naukowego badania twórczości artystycznej, nie był już jednak przekonany do tego, że teoretyczna znajomość założeń Freuda zdoła wyrzucić istotny wpływ na twórczość, i to nie jedynie literacką. Międzywojenne rozważania poświęcone psychoanalizie naznaczyły dowodzenie, pewność, ale także wątpliwości, przypuszczenia... Znaczenie psychoanalizy dla literatury było przedmiotem namysłu wielu ówczesnych intelektualistów, którzy zdawali sobie sprawę z tego, jak istotną zmianę w myśleniu o człowieku wprowadziła teoria Freuda.

Jerzy Stempowski artykuł „*Ulysses*” Joyce’a jako próba psychoanalizy stosowanej<sup>31</sup> zaczął od rozróżnienia – które miał wprowadzić sam Freud – na psychoanalizę lekarską i tak zwaną stosowaną. Stempowski widział w psychoanalizie potencjał nie tylko jako w dyscyplinie medycznej, ale przede wszystkim humanistycznej. Jego punkt widzenia nie dziwi, szczególnie kiedy

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> J. Stempowski, „*Ulysses*” Joyce’a jako próba psychoanalizy stosowanej, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 6, s. 2.



przypomnimy sobie, że po wielu bezowocnych zgłoszeniach Freuda do Nagrody Nobla w dziedzinie medycyny, w 1936 roku jego kandydatura była rozpatrywana w kategorii literatura<sup>32</sup>.

Stempowski dowodził, że duża część pism Freuda dotyczyła „psychologii artysty”. Odwoływał się do książki Gog, w której Giovanni Papini „sądzi, że Freud jest właściwie niedocenionym artystą, ukrywającym się pod pozorami uczonego, i że psychoanaliza jest nową gałęzią sztuk pięknych”<sup>33</sup>. Trudności związane z asymilowaniem psychoanalizy przez sztuki piękne miał przełamać w końcu James Joyce, który w *Ulissesie* zawarł dwa, według Stempowskiego najważniejsze, elementy psychoanalizy: „rozpoznanie i rehabilitację wstydliwie ukrywanej i odtrąconej części naszego życia intymnego”<sup>34</sup>. Jeden dzień z życia Leopolda Blooma rozpisany na ponad siedmuset stronach, po to by kompleksowo zbadać życie wewnętrzne człowieka razem z jego przewidzeniami, asocjacjami, ciemnymi myślami, niejasnymi obrazami, poplątanymi wspomnieniami i osobliwym językiem. Na psychoanalizę stosowaną miał się składać język makaroniczny stworzony w *Ulissesie* z terminów łacińskich i greckich, za pomocą którego opisane zostały sprawy potępione, drażliwe, niemoralne. Dla Stempowskiego była to bardzo ważna próba języka rehabilitującego tak zwane wstydlive tematy dotyczące między innymi ludzkiej cielesności, seksualności.

„Z tajemnej części życia Blooma autor starał się przede wszystkim zrobić materiał dzieła”<sup>35</sup> – stwierdzał Stempowski. Ostatecznie Bloom nie kończy w sposób przewidziany w klasycznej psychoanalizie – nie dochodzi do wewnętrznego wyrównania „ciemnych” przepracowanych sfer jego życia. Stempowski w tym paradoksalnym rozwiązaniu bez rozwiązania upatrywał „proceduru artystycznego” Joyce’a. W podsumowaniu artykułu Stempowski

<sup>32</sup> L. Magnone, *Wstęp do psychoanalizy*, s. 413.

<sup>33</sup> J. Stempowski, „*Ulysses*” Joyce’a...

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.



przywołał fragment, w którym Bloom myśli o serii kochanków swojej żony. Każdy z nich łądzi się, że jest pierwszy, i tak powstaje nieskończona lista nazwisk... Sesja skojarzeń Blooma skwitowana jego ironicznym uśmiechem mogła wprawdzie oznaczać wyzwolenie z zazdrości, ale nie sprowadzała harmonijnego zakończenia. To właśnie z niewyrównania się tajemnych części życia wewnętrznego bohaterów *Ulissesa* miał pochodzić, zdaniem Stempowskiego, „głęboko dysharmonijny charakter ogólny dzieła”<sup>36</sup>.

### Niełatwy urok psychoanalizy

To właśnie w atmosferze przesiąkniętej myśleniem o literaturze awangardowej lat 30., inspirowanej Joyce’em i Freudem, Tarn stawiał pierwsze kroki jako literat. Po drugiej wojnie światowej jego debiut został na wiele lat zapomniany. Dopiero zupełnie niedawno wspomniała o nim Lena Magnone w *Emisariuszach Freuda*<sup>37</sup>. Magnone pisała o Tarnie w kontekście międzywojennych polskich tłumaczeń Freuda. Przekład *Wizerunku własnego* nie był oceniany bez zastrzeżeń, międzywojenni krytycy zwracali uwagę między innymi na niedopracowanie językowe i stylistyczne, choć doceniali staranność tłumacza. Magnone sugeruje, że Załszupina (Tarn opublikował przekład pracy Freuda pod swoim nazwiskiem) musiały łączyć „bliskie kontakty ze środowiskiem psychiatrycznym”<sup>38</sup>, skoro Roman Markuszewicz<sup>39</sup> dedykował mu swoją książkę *Psychoanaliza i jej znaczenie lecznicze*. Możliwe również, że Załszupin był poddawany przez Markuszewicza psychoanalizie. Ponadto zainteresowanie Tarna teorią Freuda miały potwierdzać nieprzypadkowe reklamy zamieszczone przez wydawcę na końcu jego debiutanckiej

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> L. Magnone, *Wstęp do psychoanalizy*, s. 374.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Roman Markuszewicz (1894–1946) – lekarz psychiatra i psychoanalityk, autor wielu prac z dziedziny psychoanalizy.



powieści, nomen omen uznawanej przez większość krytyków za inspirowaną psychoanalizą. Były to zapowiedzi biografii Freuda autorstwa Stefana Zweiga oraz polskiego wydania *Wstępu do psychoanalizy*.

Koncepcja powieści Tarna opiera się na skomplikowanym obrazie głównego bohatera – Ludwika. Składają się na nią: szczegółowa analiza jego relacji z najbliższymi, fantazje i marzenia senne, o źródłach których czytelnik dowiaduje się z zagmatwanego monologu wewnętrznego. Pierwsza część ukazuje Ludwika jako młodzieńca, którego cechują niezdecydowanie, przekonanie o własnej niedośkonałości, brak odwagi i lęk przed samodzielnością. W konfrontacji z ojcem potencjalnej narzeczonej, Laury, przyjmuje on postawę kogoś, w kim całkowicie zanikły siły życiowe, chęć do działania. Ludwik wyraża w ten przewrotny sposób nękające go obawy o własną przyszłość. Postrzega siebie jako skazanego na niepowodzenie.

Ten typ bohatera próbowała nazwać Helena Zaworska, pisząc o debiucie Adolfa Rudnickiego – *Szczury*. Widziała ona w międzywojennej literaturze polskiej powtarzający się obraz młodego człowieka: „leniwego, niezdolnego do działania, absolutnie biernego, żyjącego w oderwanym od rzeczywistości świecie własnych majątków, marzeń i snów”<sup>40</sup>. Zaliczyła do tego typu także bohaterów *Ja z jednej i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka* Aleksandra Wata oraz *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza. Charakterystyka, którą zarysowała Zaworska, zdradza pragmatyczne nacechowanie. I ukazuje postaci z utworów Rudnickiego, Wata i Schulza jako antybohaterów, rodem ze studium o patologii wśród młodych ludzi. Zaworska zdaje się zupełnie nie doceniać zmiany, która nastąpiła w przedstawianiu podmiotowości w międzywojennej literaturze awangardowej, ukazaniu stanu nieustannego stawania się<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> H. Zaworska, *Proza Adolfa Rudnickiego...*, s. 562.

<sup>41</sup> Bolesław Faron pisał o ważnych zmianach, które zaszły w międzywojennej literaturze: „Na tematykę, kształt, strukturę międzywojennych powieści i opowiadań – jak zresztą na całą twórczość artystyczną – oddziaływały gwałtowne przemiany



Współcześnie postawę Ludwika można interpretować w kategorii myśli słabej, terminu zaczerpniętego z filozofii Noiki<sup>42</sup> i Vattimo, a w Polsce popularyzowanego przez Andrzeja Zawadzkiego. Myśl słabą charakteryzują zdarzeniowość, przypadkowość, fragmentaryczność, w przeciwieństwie do myśli mocnej, w przypadku której byt jest rozpatrywany jako trwały, stabilny. W tym ujęciu prawda zostaje ustalona w określonych kontekstach kultury, historii i zależy od różnych dyskursów i gier językowych, pozostaje „domeną wolności i otwarcia”<sup>43</sup>. Pod względem stosunku poznawczego myśl słabą dominują między innymi prze-myśliwanie i rozpamiętywanie. To także przestrzeń, w której rządzi prawo ambiwalencji.

---

we wszystkich dziedzinach życia. [...] Trzeba do tego dodać odkrycia w dziedzinie nauk społecznych, a zwłaszcza w tzw. nowej psychologii. Dwa jej nurty zasługują na szczególniejszą uwagę: behawioryzm i psychoanaliza. [...] Teoria Freuda natomiast sięgała do wewnętrznych, najbardziej skrytych przeżyć i doznań jednostki ludzkiej. Punktem wyjścia dla całego systemu poglądów wiedeńskiego uczonego była opracowana przez niego metoda diagnozy i terapii zaburzeń psychicznych. Analiza wolnych skojarzeń, snów, czynności pomyłkowych itp. elementów życia psychicznego umożliwiała – zdaniem Freuda – dostęp do zjawisk zawartych w podświadomości, a przez uświadomienie nieświadomych dążeń i stłumionych przeżyć miała spowodować przywrócenie zakłóconej równowagi psychicznej. Przyczyna zachorowań tkwi bowiem w hamowaniu naturalnych popędów i instynktów, z których szczególną rolę przypisał Freud popędowi seksualnemu. [...] Przeobrażenia w poglądach na istotę życia ludzkiego, na prawa rządzące światem fizycznym i psychicznym prowadziły w konsekwencji do zmian w zakresie konstruowania narracji, do uformowania się awangardowej techniki powieściowej. Nie tyle świat zewnętrzny będzie dominował w nowej powieści i noweli, co świat przeżyć i doznań postaci. Stąd wywodzi się żywotny w latach międzywojennych nurt prozy psychologicznej, zorientowanej przede wszystkim na tajemnice podświadomości i świadomości. [...] W psychologicznej powieści dwudziestolecia staną się one [kwestie związane z psychiką bohaterów, przyp. – M.W.] zjawiskiem podstawowym, wyznaczającym jej wewnętrzną strukturę: uprzywilejowanie monologu wewnętrznego i snu jako elementów konstruujących narrację, ograniczenie samowiedzy narratora, wykorzystanie metody symultanicznej, redukcję intrygi i fabuły” (B. Faron, *Między psychoanalizą a dokumentaryzmem*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, s. 10–11).

<sup>42</sup> Por. C. Noica, *Sześć chorób ducha współczesnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997.

<sup>43</sup> A. Zawadzki, Noica, Vattimo: „myśl słaba” i jej konsekwencje, „Teksty Drukie” 2003, nr 6, s. 174.





## Według Zawadzkiego, streszczającego i analizującego rozważania Noiki i Vattimo:

Słabą myśl cechuje więc nie próba tworzenia nowych – czyli lepszych – języków, projektów, wizji, które miałyby zastąpić stare i zużyte, zdezaktualizowane języki, projekty i wizje, ani nawet nostalgia za tym, co nowe, lecz pewien specyficzny stosunek do tego, co zastane, polegający na nieuchronnym uwikłaniu w to, co pozostawia ona za sobą, i pogodzeniu się z tą kondycją. Ta gra przynależności i nieprzynależności, tożsamości i różnicy zbliża słabą myśl do dwuznacznego statusu współczesnego dzieła sztuki, który, jak pisze Vattimo w *La fine della modernità*, polega na nieustannym, autoironicznym kwestionowaniu własnych reguł i problematyzowaniu własnego statusu, na cytowaniu, parodiowaniu, pastiszowaniu, prze-pisywaniu tradycji<sup>44</sup>.

Kiedy główny bohater powieści Tarna wyznawał: „Przedstawiałem siebie przecież (poprzez dziwactwa) jako człowieka niezdolnego do czynu, do życia”<sup>45</sup>, manifestował własną inercję. Przekornie nie godził się na społecznie przyjęte wartości, kontestował normy. Przyjmując postawę teatralizującą własne zachowania, balansował na granicy ciągłego niedopełnienia. Kwestionowanie reguł ojca, z którymi się przecież skrycie identyfikował, nabierało znaczenia gry, przekornego brania w cudzysłów własnej tożsamości. „Ale tylko przeciwstawiłem ojcu anarchię, jako cel idealny, choć i to pozostawało w sferze marzeń o czynie jakimś rewolucyjnym. Nie zdawałem egzaminów, zaciągałem pożyczki”<sup>46</sup>. Wydaje się, że bohater, odrzucając „silnego” ojca, wybierał postawę charakterystyczną dla myśli słabej. Te wszystkie reakcje Ludwika składały się na „dziwactwa”, jak sam je nazywał, albo jeszcze inaczej – na „problematyzowanie własnego statusu”, pozostawanie w stanie zdarzeniowości, zawieszenia, niedopowiedzenia.

Ludwik, zawieszając własną podmiotowość, uciekał w fantazje, marzenia senne, które napędzały rytm jego opowieści, wspomnień

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 175.

<sup>45</sup> A. Tarn, *Obraz ojca w czterech ramach*, Warszawa 1934, s. 9.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 29.



z dzieciństwa. Narracja przyjmująca formę monologu dodatkowo subiektywizowała opisywane wydarzenia. Z chaotycznej opowieści dowiadujemy się, że bohater jest sierotą, którego wychowywała matka. W jego dorosłych snach powraca obraz kobiety, którą, wydaje mu się, że zna jedynie z widzenia, i której pożąda. Śni, że wchodzi do jej pokoju: „ona stoi tyłem do mnie i zdejmuje pończochy – jest w króciutkiej koszuli, w gorsecie, widać jej pośladki mięsiste, pomarszczone «jak renety» [...]”<sup>47</sup>. Jak się okazuje, obraz ten powracał ze wspomnień z dzieciństwa i został utrwalony w podświadomości Ludwika.

Druga część powieści rozpoczyna się od sceny, która ujawnia znaczenie powracającego snu dorosłego bohatera. Mały chłopiec podgląda rozbierającą się matkę.

Od dawna, od dzieciństwa znał ten szum maszyny. Matka szyje na maszynie. Ludwik leży w łóżku i udaje, że śpi. (Matka za chwilę odłoży robotę). Wreszcie słyszy szelest sukni, skrada się do drzwi. Serce mu wali. Może klucz sterczy w zamku? Matka stoi tyłem i zdejmuje pończochy – jest w króciutkiej koszuli, w gorsecie – widać jej pośladki, mięsiste, pomarszczone. Jak renety – myśli<sup>48</sup>.

Powtórzone porównanie „mięsiste, pomarszczone «jak renety»” stanowi domknięcie wizji i podkreśla ważną rolę, jaką odgrywa ta fraza w imaginarium bohatera. Rozwikłanie, dlaczego Ludwik akurat z tymi owocami skojarzył widok rozbierającej się matki, intryguje i może przypominać ćwiczenie dla szczególnie dociekliwych. Sen dorosłego bohatera o podglądaniu kobiety-matki można interpretować jako rodzaj sublimacji pożądania i niechęci. Ambiwalencja miłości i nienawiści bardzo często pojawiała się w teorii Freuda<sup>49</sup>. Właśnie w ujęciu psychoanalizy scena ta może

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>49</sup> „Ambiwalencja – jednoczesne występowanie przeciwstawnych tendencji, postaw i uczuć, zwłaszcza miłości i nienawiści, w relacji do tego samego obiektu.



być interpretowana jako wyjawienie skrytego tabuizowanego pożądanego matki, połączonego ze wstrętem i wstydem Ludwika<sup>50</sup>.

Określenia „mięsiste i pomarszczone” są bardzo zmysłowe, cielesne, a jednocześnie nasuwają skojarzenia z przemijalnością, starzeniem się ludzkiego ciała. Zostały zaszyfrowane w nich dwie bardzo znaczące siły – Eros i Tanatos, popędy życia i śmierci. Ludwik pożąda kobiety z pomarszczonymi pośladkami, jednocześnie odczuwa wstręt do starości. Porównanie do przejrziałych, marszczących się jabłek skrywa pierwiastek rozkładu i donosi o podeszłym wieku obiektu pożądania. Renety to przecież odmiana zimowa, która bardzo późno dojrzewa: „owoce osiągają dojrzałość zbiorczą na początku października, konsumpcyjną – w grudniu. Przed zbiorem opadają. Przechowują się do końca lutego. Owoce większe szybko przejrzejają”<sup>51</sup>.

Wydaje się, że Tarn próbował w literacki sposób wykorzystać osiągnięcia psychoanalizy. Starał się opisać pracę podświadomości, mechanizm marzeń sennych Ludwika. Odkrywał te rejony życia erotycznego bohatera, które zostały zepchnięte w głąb podświadomości, uznane za wstydlive. Ambiwalentna więź łącząca Ludwika

---

[...] Pojęcie ambiwalencji jest często używane w psychoanalizie w bardzo szerokim rozumieniu. Czasami służy ono określeniu działań i uczuć, wynikających z konfliktu obronnego, w którym w grę wchodzi niemożliwe do pogodzenia motywacje; gdy to, co jest przyjemne dla jednego systemu, jest równocześnie nieprzyjemne dla innego systemu, wówczas jako ambiwalentny można określić każdy «wytwór kompromisu». [...] Należy pamiętać, że pod koniec swego dzieła Freud nadawał ambiwalencji coraz większe znaczenie w pracy klinicznej i w teorii konfliktu” (hasło [w:] J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, s. 10–12).

<sup>50</sup> Danuta Danek, w kontekście praktyki leczniczej Brunona Bettelheima i jego Szkoły Ortogenicznej, wspominała o tabu społecznym, które naruszył Freud: „Wcześniej, z podobnych powodów związanych z poznawczym naruszeniem tabu społecznych, podobną wrogość budził – i przecież nadal budzi, i to jak zaciekle – Freud. Ale poznawcze naruszenie przez Freuda tabu społecznego, jakie obwarowuje dziedzinę seksualności ludzkiej, było niczym w porównaniu z poznawczym naruszeniem tabu rodzicielskiego [wyróżnienie – M.W.]” (D. Danek, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997, s. 459).

<sup>51</sup> *Jabłonie*, [w:] *Pomologia*, wyd. 3, red. A. Rejman, Warszawa 1976, s. 93.



z matką została przełożona na jego późniejsze relacje z kobietami. Powikłania marzeń sennych i rzeczywistości, siła „ciemnych” wyobrażeń to zapewne jednak te cechy, które międzywojenna krytyka oceniła w powieści Tarna surowo, uznając za „ramowe”, zbyt szkieletowe, inspirowane teorią Freuda, powstałe pod wpływem Joyce’a.

Obraz własny Ludwika krańcowo różnił się od tego wyobrazonego, a niepokojąca łatwość przyjmowania różnych ról mogła jedynie potwierdzać wewnętrzną chwiejność i rozdarcie. Bohater tworzył swój wizerunek, wzorując się na postaciach z powieści albo ze sztuk teatralnych. W wyniku jednej z autoanaliz stwierdził: „Mój obraz własny, pozornie niezmienny, był niejednorodny, był to amalgamat, związek cech różnych, ba! przeciwnych sobie, jak wyobrażenia o sobie wznoszone dorywczo”<sup>52</sup>. Paralele, analogie tworzone przez Ludwika między sobą a postaciami fikcyjnymi składały się na fantazmatyczny scenariusz, w którym trudno mu było odróżnić wyobrażenia od rzeczywistości. W fantazjach odtwarzał dramaty. Główne role odgrywali w nim bliscy Ludwika, w tym przede wszystkim matka, której stary wuj Leopold nakazywał szacunek.

**Wuj Leopold Mentor**

Inny na twoim miejscu to już by pomagał matce, a nie...

**Stary Stomicz też Mentor**

Tak tak powinienes przecież... zastąpić ojca... sam już powinienes... matka tak ciężko...

**Wuj Leopold Patetyczny**

Kto tak jak ona?!

**Stary Stomicz Paralityczny**

Res sacra mater!

**Wuj Leopold Idiota Zidjociał na Starość**

Memento mori! Pamiętaj o matce!

(tojestniemori a...)

**Matka**

(niby obrażona upaja się wstawiennictwem)

[...]

<sup>52</sup> A. Tarn, *Obraz ojca...*, s. 64.



### Matka

(przechodząc nagle z tonu płacznego na ten głos groźny, którego nie znosi)

O gdyby ojciec twój żył! Wzięłby kija!

(Kija? Zaciska zęby. Akurat! Tatuś! [...])<sup>53</sup>

Wyobrażenia o nieżyjącym ojcu i do znudzenia powtarzane przez matkę napomnienia układają się w scenę, którą Ludwik teatralizuje. Kolejne repliki, ironiczne didaskalia, wyrażają młodzieńczy bunt bohatera. Fragment ten przypomina wprawkę, mimowolnie zapisaną przez Tarna próbę formy dramatycznej.

Autorytetem idealnym, bo istniejącym jedynie w wyobraźni Ludwika, staje się dla niego nieżyjący ojciec, w relacji z którym przyjmuje egzaltowaną postawę: „Ludwik płacze. Biedny tatuś. Będziemy na cmentarzu razem, będę leżał obok ciebie. Szlocha tak głośno, że matka znowu wchodzi. Ludwik ucichł. Matka wyszła. Łzy ciekną na poduszkę...”<sup>54</sup>.

Trzecia część przedstawia głównego bohatera w całkiem nowej roli – męża. Po śmierci ojca Laury Ludwik zajmuje miejsce pana domu, przymierza się do obowiązków i przywilejów należnych statecznemu *pater familias*.

Nazajutrz, przy śniadaniu, zadowolenie to przechodziło w przyjemną świadomość, że żyję teraz spokojnie, mieszczańsko solidnie, regularnie – i rozprzestrzeniało swój zasięg, rozciągało się nawet na szynkę lub jajecznicę, którą zjadałem, na papieros, który wyjmę ze srebrnej papierošnicy (ojca), na abonament do filharmonii (na dawne miejsce ojca), na smoking, na futro (ojca), wodę kolońską. Nie łączyło się to, oczywiście, w związek przyczynowy, biegło w myśli tylko skojarzeniowo, niejako równoległe – lecz małżeństwo ukazywało mi się wskutek tego jako pewien dobrobyt odziedziczony po ojcu<sup>55</sup>.

Ludwik zdaje się utwierdzać we własnej wartości dopiero dzięki przejęciu ojcowskiej władzy, która staje się również probierzem

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 107–108.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 139–140.



jego męskości. Pod wpływem zmiany statusu społecznego przechodzi metamorfozę – zaczyna upodabniać się do ojca Laury. Nie tylko nosi jego ubrania, zaczyna się również z nim utożsamiać, przejmuje jego sposób chodzenia – „powolny, dostojny”; miejsce dawnej niepewności zajmują: powaga, stateczność, a nawet poczucie wyższości nad innymi. Teraz to znaczenie, którego nabrał Ludwik w swoich oczach, kształtowało jego „własne” oblicze. Mit władzy ojcowskiej spełnił się dla niego, kiedy udało mu się zająć miejsce ojca: w domu, w biurze, przy rodzinnym stole. Dla Ludwika symbole ojcowskiej władzy: papierośnica ojca, jego portfel, futro, miejsce w filharmonii, zaczęły odgrywać rolę fetyszy. Zmianie uległa także relacja z Laurą, o którą Ludwik staje się chorobliwie zazdrosny. Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, kiedy Laura zachodzi w ciążę. Drobnym incydentem w towarzystwie staje się przyczyną podejrzeń o niewierność żony. W trakcie spotkania ze znajomymi Ludwik opowiada dowcip o pewnej „bezpłodnej kobiecie”, która za przykładem znajomej zadowolonej z kuracji jedzie do Marienbadu. Zarządzająca pensjonatem pamięta „uleczoną” pensjonariuszkę, ze smutkiem stwierdza jednak, że niestety „oficer, który mieszkał obok tej pani, wyprowadził się już...”<sup>56</sup>. Pointa nie wywołała jednak spodziewanego śmiechu znajomych. Ludwik pomylił nazwę miejscowości. Dopiero sprostowanie kolegi, że chodziło o Franzensbad, wywołało chichot gości.

Kiedy Laura nie czuje się najlepiej i twierdzi, że może jej pomóc tylko woda karlsbadzka, z podświadomości Ludwika powraca wspomnienie nieudanego dowcipu. Posiłkując się iście freudowską analizą własnego przeżyczenia, uznaje, że ciąg Karlsbad – Marienbad – Franzensbad może oznaczać tylko jedno: oficerem z dowcipu był ten sam kolega, który poprawił jego błąd. To dlatego goście wtajemniczeni w zdradę Laury zareagowali chichotem – śmiali się z nieświadomego, oszukiwanego męża. Tarn, konstruując te sceny,

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 153.



posiłkował się mechanizmem, który został opisany przez Freuda w *Psychopatologii życia codziennego*, w części dotyczącej przejęzyczeń (*Zur Psychopathologie des Alltagslebens: Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*, 1901). Pracę tę Tarn mógł czytać zarówno w oryginale, jak i znać ją z pierwszego polskiego tłumaczenia pochodzącego z 1912 roku, Ludwika Jekelsa i Heleny Ivàнки.

Według Freuda przy przejęzyczeniu ma początek proces zagęszczenia, gdy „z utajonej treści marzenia sennego powstaje tzw. jawna”<sup>57</sup>. Przejęzyczenie jest rodzajem kompromisu, kiedy z nieświadomych elementów na zasadzie podobieństwa powstaje twór mieszany. Na zakłócenie, do którego dochodzi w wypowiedzi, mają wpływ skomplikowane przyczyny psychiczne. Swobodny bieg skojarzeń, którego nie hamowała uwaga Ludwika obniżona podczas opowiadania dowcipu, ujawnił z treści ukrytej w jego podświadomości treść jawną – obawę, że Laura go zdradza. Źródło pomyłki Ludwika znajdowało się „na zewnątrz”, tkwiło poza samym zdaniem będącym pointą dowcipu.

Dla wiedeńskiego lekarza pomyłki miały głęboki sens, często sprawiały tak piorunujące wrażenie, jak wyjawienie największej tajemnicy. Freud, podając różnorodne przypadki przejęzyczeń, pisał z przekonaniem:

Poza tym stwierdzam regularnie, że zakłócenie pochodzi od czegoś na zewnątrz zamierzonej mowy i że tą przeszkodą jest albo jakaś pojedyncza nieświadoma myśl, która się przez to przejęzyczenie ujawniła i często uświadamia się dopiero przez szczegółową analizę, albo też jakiś ogólniejszy motyw psychiczny, skierowany przeciw całej wypowiedzi<sup>58</sup>.

Małżeńska zazdrość opisana w *Obrazie ojca w czterech ramach* odsyła do teorii psychoanalizy, która z pewnością intrygowała

---

<sup>57</sup> Z. Freud, *Przejęzyczenia*, [w:] Idem, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. W. Szewczuk, Warszawa 1987, s. 96.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 99.



Tarna. Interpretacja przeprowadzona przez Ludwika w myśl teorii dotyczącej przejęczyń doprowadziła do obsesyjnych podejrzeń żony. Laura budziła rosnącą niechęć Ludwika, rozdrażnieniem w trakcie ciąży zaczęła przypominać mu matkę. Stosunek Ludwika do Laury stawał się coraz bardziej ambiwalentny, przesiąknięty miłością i wrogością. Ciąg wyrzutów robionych żonie przerywały przyływy czułości, kiedy Ludwikowi własne postępowanie wydawało się niesprawiedliwe. Po śmierci żony, zmarła w trakcie porodu, miejsce podejrzeń zajęła tęsknota za bliską osobą.

Czwarta, ostatnia, część powieści przedstawia Ludwika, kiedy sam jest ojcem, a jego córkę Laurę odwiedza adorator. Odtwarzają dawną sekwencję postępowania Ludwika starającego się o rękę matki Laury. Historia zatacza koło, pokolenia córek, adoratorów i ojców występują w odwiecznych rolach. Ludwik stara się stworzyć wyobrażenie o swojej znaczącej pozycji towarzyskiej, ważnym stanowisku, za wszelką cenę chce zrobić wrażenie na Jasiu, zaznaczyć niepodważalne miejsce w rodzinnej hierarchii. W relacji z córką stara się być człowiekiem, który wymaga opieki, pragnie zwrócić jej uwagę. Obraz Ludwika jako ojca dopełniają starania o to, by wywrzeć wrażenie na otoczeniu. Przed młodszymi kolegami pozował na łamacza kobiecych serc. W jego postawie było coś błazeńskiego, na co składało się bardzo wiele przejętych od innych gestów, zachowań.

Obraz własny, który wystawiał po kawiarniach, salonach, skomponował był, napół bezwiednie, z dziesiątka różnych typów, łącząc w sobie postaci, których nawet nie pamiętał, od których przejął tylko jeden gest – np. wielkopański ukłon dworski, uśmiech wyzywający, sposób całowania rączek [...] nie miał pojęcia, gdzie, kiedy to widział, kogo naśladuje, ani w ogóle że naśladuje czyjąś swoistą postawę; odczuwał to tak, że się odnalazł w tej roli<sup>59</sup>.

W młodości Ludwik oceniał swojego przyszłego teścia jako zaborczego, bufonowatego, jednocześnie odczuwał przed nim

<sup>59</sup> A. Tarn, *Obraz ojca...*, s. 265.





respekt, do którego nie chciał się przed sobą przyznać. Na majestat, który wyobrażał sobie, że roztacza *pater familias*, reagował, zachowując się dziwnie, niestosownie do sytuacji. Po latach, gdy sam zajął miejsce głowy rodziny, majestat okazał się pozą. Dla Ludwika-ojca naśladowanie stało się nieświadome i na tyle rutynowe, że zatraciło swoje źródła.

To mechaniczne naśladownictwo odsyła do postawy, którą można interpretować w kategoriach myśli słabej. Zawadzki pisał o istotnym rozróżnieniu myśli mocnej i słabej ze względu na dwie przeciwstawne strategie poznawcze, na sposób odnoszenia się do świata – dotyczyło to zasadniczej opozycji przedstawiania i naśladowania.

Myśl mocna przed-stawia rzeczy i byty, po to by uczynić je w pełni przejrzystymi i poznawalnymi dla podmiotu, lub też re-prezentuje je, czyli dubluje, powtarza, zastępuje nieobecną rzecz jej substytutem. Myśl słaba zaś, która otwiera się na przekaz, przesianie, dziedzictwo, akceptując jego „słaby”, bo zawsze zapośredniczony w konkretnej tradycji i naznaczony ułomnością, przy-padłością i u-padłością, charakter – na-śladuje, kroczy po śladach, tropi je i odczytuje, odpowiada na nie własnym śladem<sup>60</sup>.

Wielka tradycja ojcostwa, nieświadomego przejmowania roli, kroczenia po śladach stała się także przeznaczeniem bohatera powieści Tarna. Z czterech części, czterech ram starał się on stworzyć złożony obraz ojca, którym po latach staje się kolejny mężczyzna. *Obraz ojca w czterech ramach* przypomina studium, w którym mają zostać wyjawione tajemnice dotyczące figury ojca. W psychoanalizie zajmowała ona bardzo ważne miejsce, wyznaczała dynamikę relacji w rodzinie. Ojciec był obiektem miłości, ale także nienawiści. W powieści Tarna postaci ojca i syna (mężczyzny, który ma się stać głową rodziny) to role wymienne.

Forma, którą wybrał Tarn, by opisać trudny, złożony motyw ojcostwa, wywołuje konsternację. Dla międzywojennej krytyki:

---

<sup>60</sup> A. Zawadzki, *Noica, Vattimo...*, s. 177–178.



achronologiczna narracja, marzenia senne, fantazje, monologi wewnętrzne, próbka replik rodem z rodzinnego dramatu – były lukami, których należycie nie wypełnił autor, przez co przemieszane stwarzały wrażenie niekompletności, tytułowych ram. Elementy te nie byłyby jednak przeszkodą w opowiedzeniu ważnej historii, gdyby były samowystarczalne. Debiut Tarna został zapewne tak krytycznie odebrany, ponieważ wymknęła się mu istota literatury, która jest zawsze lepsza od najwymyślniejszej interpretacji. Każdy pisarz próbuje sam odnaleźć rytm pisania, dzięki któremu proza jest ważną częścią życia zarówno jego, jak i czytelników. Nie ma jednej cudownej recepty. Każdy pisarz sam poszukuje odpowiednich proporcji, dzięki którym to, co pisze, chociaż na chwilę unieważnia rzeczywistość.

Tarnowi trudno było odnaleźć tajemny rytm pisania, który pochłania i zawiesza prawa codzienności. Dla *Obrazu ojca...* być może decydujące okazało się urzeczenie jego autora pomysłami, które zakamuflowane w powieści pobudzają do osobnych analiz i wówczas zaczynają być ważnym świadectwem dotyczącym rozwoju osobowości twórczej Tarna. Krytyczne recenzje jego debiutu, zarzuty dotyczące niechlujności, niekompletności i zbyt dużego wpływu teorii Freuda powtarzały się przecież także w przypadku innych inicjacji literackich lat 30., wystarczy wspomnieć *Szczury* Adolfa Rudnickiego czy *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza. Na ile krytyczne oceny wpłynęły na Tarna, który więcej nie publikował tekstów prozatorskich, nie wiadomo. Po drugiej wojnie światowej poszukiwanie odpowiednich środków wyrazu artystycznego zaprowadziło go jednak w inne rejony sztuki.

## **Od powieści awangardowej do teatru**

Tarn w powojennej Polsce pełnił funkcję kierownika artystycznego Teatru Powszechnego, Teatru Ateneum i Teatru Współczesnego. Będąc redaktorem naczelnym „Dialogu”, nie tylko drukował ważne europejskie dramaty, ale sam także pisał. Entuzjazm i wiara w niezachwiane wartości literackie angażowały Tarna w liczne



przedsięwzięcia kulturalne. Jako autor sztuk teatralnych mierzył się zapewne z demonami często prześladowającymi twórców: niepewności, kompleksów, wizji, której nie jest w stanie sprostać warsztat literacki, w końcu niespełnionych ambicji i uciekającego czasu... W liście datowanym na 16 września 1964 roku pisał do Mrożka:

Urlop w Zakopanem, zbyt długi, znudził mnie i dobrze mi zrobił, zwłaszcza że nie tylko przestałem palić, ale od trzech miesięcy nie miałem kropli alkoholu w ustach – fizycznie więc czuję się znakomicie. Może uda mi się wreszcie pisać. W każdym razie mam zamiar pracować teraz przez pół roku, odsuwając rutynę redakcyjną na plan drugi<sup>61</sup>.

W odpowiedzi Mrozek, przebywający w Chiavari, zwierzał się z „prerażającej pustki w głowie i braku wewnętrznych powodów, by znowu wymyślać jakieś historie”<sup>62</sup>. Przesłał Tarnowi kopię oświadczenia, w którym rezerwował polską prapremierę *Tanga* dla Teatru Współczesnego do 15 kwietnia 1965 roku i z niecierpliwością czekał na ukazanie się sztuki w listopadowym numerze „Dialogu”. Nie podzielał nadziei Tarna, który sądził, że zbliżający się Zjazd Związku Literatów Polskich w Lublinie stanie się oznaką pomyślnych zmian w polskim życiu kulturalnym...

Korespondencyjny dialog Mrożka i Tarna wypełniały bieżące sprawy, kwestie związane z drukiem i inscenizacjami dramatów, także rady udzielane przez Tarna młodemu dramaturgowi. Relacja Mrozek – Tarn wydaje się szczególnie ciekawa. Axer przybliżył jej istotę, kiedy po latach we wspomnieniu o Tarnie pisał, że: „Dla Mrożka Tarn stał się czułą matką niemal, ojcowskim przyjacielem”<sup>63</sup>. Starszy, doświadczony Tarn z życzliwością wspierał Mrożka, dla którego stał się nie tylko protektorem, ale kimś więcej. Tarn otoczył Mrożka niemal „ojcowską” opieką.

Mrozek, przekonany o jak najlepszych intencjach Tarna, w liście z 4 sierpnia 1964 roku pisał o decyzji dotyczącej opóźnienia

<sup>61</sup> Mrozek – Tarn. Listy..., s. 43.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>63</sup> E. Axer, *Kartka z pamiętnika*, s. 149.



druku *Tanga* w „Dialogu” (by skrócić czas między wydaniem a teatralną premierą): „To mnie więc aż tak bardzo nie gnębi, tym bardziej kiedy wiem, że sprawa spoczywa w najbardziej kompetentnych i życzliwych mi rękach i że wszelkie poczynania dyktowane są troską o jak najlepsze rozwiązanie”<sup>64</sup>. Zaufanie Mrożka ugruntowało szczere, pozbawione zazdrości czy protekcjonalności zachowanie Tarna, który przecież także był dramaturgiem.

W 1950 roku nakładem Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” został wydany dramat Tarna *Zwykła sprawa*, mający premierę w tym samym roku w Państwowym Teatrze Współczesnym. W 1952 roku ukazał się *Ortega* (sztuka w czterech aktach i sześciu odsłonach), którego prapremiera odbyła się w tym samym roku w Państwowym Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, w reżyserii Stanisława Miłskiego. Dwa lata później „Czytelnik” wydał *Stajnię Augiasza* (sztukę w trzech aktach i czterech odsłonach). Jej prapremiera odbyła się w Państwowym Teatrze Ludowym w Warszawie, w reżyserii Stanisława Daczyńskiego. W 1958 roku najpierw ukazało się w „Dialogu”, a potem zostało wystawione przez Teatr Telewizji *Zmarnowane życie* (komedia banalna w dwóch częściach z prologiem) w adaptacji Ludwika René i w reżyserii Olgi Lipińskiej. Wydaje się, że sztuki te, poza osobą autora, nie łączy nic z *Obrazem ojca w czterech ramach*. *Zwykła sprawa* i *Ortega* zostały napisane prawdopodobnie pod wpływem doświadczeń Tarna, kiedy pracował w sekretariacie ONZ i odnosił stosunki społeczne panujące w Stanach Zjednoczonych do ustroju budowanego w Polsce Ludowej. Właściwie w kategoriach ukazywania stosunków społecznych w nowej polskiej rzeczywistości można byłoby interpretować także *Stajnię Augiasza*, gdyby nie ważne ze względu na poglądy Tarna miejsce akcji i rodzinna relacja, która stanowi oś tego dramatu.

„Rzecz dzieje się współcześnie w jednym z większych miast polskich”<sup>65</sup>. Już samo miejsce jest znaczące, ponieważ akcja

<sup>64</sup> Mrozek – Tarn. *Listy...*, s. 41–42.

<sup>65</sup> A. Tarn, *Stajnia Augiasza*, Warszawa 1954, s. 4.



pozostałych dwóch dramatów Tarna rozgrywała się w Nowym Jorku. Decyzja o napisaniu sztuki osadzonej w polskich realiach wydaje się szczególna również z tego powodu, że Tarn w rozmowach z Mrożkiem na temat emigracji przekonywał o tym, jak ważne jest utrzymanie więzi z Polską, by móc pisać rzeczy istotne. Mroźek w listach przytaczał opinię redaktora „Dialogu”: „Pamiętam nasze rozmowy i zdanie Pana, że nie można pisać za granicą. Ja jednak chcę dokonać tej próby”<sup>66</sup>. Tarn podczas paroletniego pobytu w Stanach zupełnie inaczej niż Mroźek widział i rozumiał polskość. Autor *Obrazu ojca...* potrzebował czuć rytm wydarzeń, przemian społeczno-politycznych na miejscu, w kraju. Być może, w przeciwieństwie do Mrożka, potrzebował po prostu czuć się u siebie<sup>67</sup>.

Kiedy Tarn w końcu znalazł się w Polsce, przesłanie o potrzebie uczciwej pracy i zaangażowania w powojenną odbudowę lepszego świata nabrało szczególnego znaczenia. Słowa kończące dramat *Ortega* brzmią jak przykazanie, które tytułowy bohater-ojciec przekazuje własnym dzieciom: „Ale gdybym nie wrócił... Żeby nie wyrosły na ludzi bez ojczyzny i na... wrogów ludu! Żeby wiedziały, że to było ostatnią nadzieją ich ojca, że... będą żyły w lepszym świecie...”<sup>68</sup>. Tarn w kolejnej sztuce przeniósł czytelników i widzów do świata, który okazał się zupełnie niedoskonały, zepsuty i brudny... Po wielu latach wrócił w twórczości, tym razem

<sup>66</sup> Mroźek – Tarn. *Listy...*, s. 25.

<sup>67</sup> O zupełnie osobnej postawie Mrożka-outsidera i wyobcowaniu na emigracji Tarna pisał Tadeusz Nyczek we *Wstępie* do listów Mrożka i Brandella: „Od pewnego momentu nie był u siebie Adam Tarn, którego w 1968 roku pozbawiono pracy i praktycznie zmuszono do emigracji; osiadł w Kanadzie, potem w Szwajcarii. Mroźek zaś nieustannie odczuwał swoją dziwną osobność, która nie pozwalała mu nigdzie czuć się naprawdę u siebie. Listy do przyjaciół, pisane w ogromnych ilościach, musiały mu zastąpić obecność ich samych, oni zaś, świadomi swojej roli w jego samotności i wagi rozrastającego się Mrożkowego dzieła, którym się niejednokrotnie żywili, zwłaszcza jeśli byli krytykami, dyrektorami teatrów, redaktorami czy reżyserami, odruchowo schodzili na drugi plan, bo przecież Mroźek to Mroźek, prawdziwie o sobie i o swoje walczył”.

<sup>68</sup> A. Tarn, *Ortega*, Warszawa 1952, s. 84.



teatralnej, do tematu, z którym mierzył się w swojej debiutanckiej książce – do rodzinnych relacji, w tym szczególnego stosunku ojciec – syn. *Stajnia Augiasza* to historia rodziny Junowskich, tak zwanej inteligentckiego pochodzenia. Ojciec Paweł Junowski podejrzewa, że jego syn Stanisław wplątał się w nielegalne interesy. Paweł został ukazany jako wzór. Uczciwy i pracowity, ma zasady, które nie kalkulują się w skromnym domowym budżecie. W trakcie rodzinnej kłótni przeciwstawia się żonie Marcie i synowi.

JUNOWSKI: Zarobić uczciwie pracą! Nie tymi interesami, do których się przyznali twoi współnicy. Kradzież, a nie interesy! Kradzież i oszustwo!

MARTA: Chcesz zadenuncjować własnego syna?

ZOFIA: Wstyd i hańba!

STANISŁAW: Wie ojciec, czym ojciec jest?

JUNOWSKI: Milczeć!!! (pauza) Wy byście chcieli, żeby smród został w rodzinie – żebym ja, stary, łykał wstyd, że mam syna oszusta...

STANISŁAW: Kłamstwo!

JUNOWSKI: ...żebym krył Chylenieckiego, który go wciągnął w swoje szachrajstwa! (do Stanisława) Ileż to razy cię ostrzegałem! Ile razy mówiłem! Ile cię prosiłem! (pauza) Ja wiem. Wy myślicie, że najgorsze to skandal – że lepiej siedzieć cicho, mieć współników złodziei, chlać z nimi, zamiast wymieść to robactwo z domu! Ale ja... Ja oczyszczę tę stajnię Augiasza! Słyszycie? Ja czterdzieści lat ciężko pracowałem na chleb, ja całe życie...

MARTA: Tyś całe życie nie umiał zarobić! Zadęczałeś nas wszystkich! Tylko służyłeś jak pies! I teraz służysz – bolszewikom!<sup>69</sup>

W kwestiach wypowiedzianych przez Junowskiego retoryka czystości i brudu jest przede wszystkim potrzebna, by jako ojciec mógł ukazać niemoralne zachowanie syna. Istnieje jednak w niej także pewien rodzaj ostrzeżenia. Ojciec zapowiada, że – by oczyścić dom – musi się pozbyć „smrodu” i „robactwa”, zaprowadzić porządek. Odwołuje się w ten sposób do wyobrażeń o brudzie, który skrywa niebezpieczny pierwiastek zarazy. Określenia tego typu były wykorzystywane przez propagandę faszystowską w odniesieniu do

<sup>69</sup> A. Tarn, *Stajnia Augiasza*, s. 42.



Żydów, ponieważ obrazowanie skontrastowane na zasadzie zestawienia czystości i brudu sprowadza lęk... Georges Vigarello, opisując krajobraz siedemnastowiecznych miast francuskich, zwracał uwagę na te elementy, które stawały się nieznośne, ryzykowne w miejskim otoczeniu, ponieważ zagrażały życiu mieszkańców. „Śmierć nawiedza zapowietrzona miejsca. Smród nie tylko przeszkadza, ale jest niebezpieczny”<sup>70</sup>.

Metafora brudu ma wskazać określoną mentalność. Zewnętrzne objawy nieczystości miałyby być świadectwem wewnętrznego zepsucia, nieobyczajności, nieuczciwości, zła. Stanowiłyby zagrożenie dla moralności, norm uznanych za społecznie akceptowalne. Mary Douglas w rozważaniach dotyczących kulturowego postrzegania czystości i brudu zaznaczała: „Jak wiemy, brud to w istocie zaburzenie porządku. Nie ma czegoś takiego jak brud absolutny: brud istnieje tylko «w oku patrzącego» [...]. Brud to wykroczenie przeciw porządkowi”<sup>71</sup>. Znaczenie zarzutów, które robi Junowski synowi, odnosi się do przekroczenia obowiązujących zasad, nieuczciwości, która narusza porządek społeczny. Porównanie rodzinnego gniazda do stajni Augiasza, mitologicznego symbolu wieloletniego zaniedbania, nieczystości, to ostatni rozpaczliwy ojcowski gest, który nie jest jednak w stanie nawet zawstydzić syna, ponieważ Stanisław nie poczuwa się do winy.

STANISŁAW: Ach tak? To ojciec z tej beczki? Że jak ojciec sam był za głupi, żeby zarobić przed wojną, to mnie nie wolno w Polsce Ludowej robić interesów? (*śmieje się*) To wszyscy muszą być głupi w tej Polsce? Czy partia tak kazała? [...] A ja mam być kozłem ofiarnym!<sup>72</sup>

Porównanie do kozła ofiarnego, niewinnej ofiary, którą ojciec chce złożyć z syna, podsyca emocje i dynamizuje akcję. Rodzic

<sup>70</sup> G. Vigarello, *Historia czystości i brudu. Higiena ciała od czasów średniowiecza*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 2012, s. 182–183.

<sup>71</sup> M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 46.

<sup>72</sup> A. Tarn, *Stajnia Augiasza*, s. 43.



poświęcający własne dziecko dla porządku – w imię jakich zasad taka ofiara? Junowski znalazł się w dwuznacznej sytuacji, kiedy uczciwość, którą się zawsze w życiu kierował, oznaczała wydanie Stanisława i jego współników. Kombinatorstwo, obce ojcu, uznawane jest przez matkę za zaradność, której zawsze brakowało jej mężowi. Dlatego usprawiedliwia syna i świat, który dowartościowuje każdą postawę, dzięki której można zarobić. Emocjonalnie szantażuje męża:

MARTA: A dzisiaj jest tak, że ojciec chce wydać syna?

JUNOWSKI: Dzisiaj – dzisiaj trzeba dom oczyścić ze śmieci! Oczywiście dom! Takich łajdaków, którzy okradają nas wszystkich – takich jak Chyleniecki... (*brak mu tchu*)<sup>73</sup>

Rodzinną kłótnię przerywa zaśląbnięcie Junowskiego. Dopiero po śmierci ojca, jego słowa, z którymi dotąd nie liczyli się syn i matka, nabierają szczególnego znaczenia. W tej przemianie porbrzmiewają echa mechanizmu, który starał się opisać Harold Bloom w kontekście kultury żydowskiej i roli, jaką odegrał w niej Freud. Według Blooma Freud sprowadził religię do tęsknoty za nieżyjącym ojcem, więcej – miał dowodzić, że martwy ojciec jest silniejszy od żyjącego<sup>74</sup>.

W dramacie Tarna naukę ojca kontynuuje córka Anna, która stara się wpłynąć na brata, właśnie przez pamięć o ojcu. Próbuje przekonać Stanisława do zmiany zawodu, życia, powołując się na autorytet nieżyjącego *pater familias*. „Czy to dla ciebie nic nie znaczy, że tatuś wierzył w ciebie, wierzył, że jesteś czegoś wart, że możesz się jeszcze poprawić? Jego ostatnie słowa były... były o tobie! Staszek... Zrób to dla ojca, przez pamięć dla ojca!”<sup>75</sup> Gra toczy się o nawrócenie zbłąkanej duszy na słuszną drogę – uczciwej pracy w ustroju, który może nie jest doskonały, ale służy budowaniu

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>74</sup> H. Bloom, *Do Freuda...*, s. 238.

<sup>75</sup> A. Tarn, *Stajnia Augiasza*, s. 52.





lepszej przyszłości. Stach w końcu godzi się na rozmowę z partyjnie zaangażowanym ukochanym siostry, by wejść na wyższy poziom świadomości społecznej. Sztukę Tarna pieczętują słowa szczęśliwej Anny: „Tak... Gdyby tatuś tego dożył!”<sup>76</sup>.

Wydaje się, że wszystkie wysiłki zostały w tej sztuce podporządkowane zakończeniu. Śmierć ojca nie poszła na marne, bo, domyślamy się, że zgodnie z ostatnimi pełnymi nadziei scenami marnotrawny syn postara się, ku chwale nieżyjącego ojca, stać się porządnym człowiekiem. Akcja tego dramatu bardzo wyraźnie została podporządkowana przewodniej myśli – ukazaniu konfliktu syna z ojcem i po jego śmierci przemiany syna. Sprawia przez to wrażenie spowalnianej przez tendencyjność. Tak jakby znowu zbyt inspirujący okazał się sam pomysł, ale gdzieś w trakcie realizacji zatraciła się spontaniczność i lekkość, tak ważne dla akcji dramatycznej<sup>77</sup>.

Historie ojców to intrygujący i wieloznaczny temat w twórczości Tarna. *Obraz ojca w czterech ramach* ukazuje, z jak różnych elementów składa się figura ojca, ile nakłada się na nią nieświadomie przejmowanych ról. Można myśleć o tej powieści także jako o niepokojącym pytaniu bez jednoznacznej odpowiedzi: gdzie przebiega granica między ojcem a synem, kiedy syn zaczyna upodabniać się

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 61.

<sup>77</sup> Søren Kierkegaard w rozprawie o muzyczności opery starał się także opisać, co odróżnia od niej dramat i decyduje o jego istocie: „Oddziaływanie dramatu – na ile różni się ono istotnie od oddziaływania innych gatunków poetyckich – można ująć w następujące stwierdzenie: dramat oddziałuje poprzez równoczesność. W dramacie widzę momenty następujące po sobie, w akcji łączą się one w sytuacyjną jedność. Im wyraźniej występują więc poszczególne momenty, im głębiej jest przemyślana sytuacja dramatyczna, tym mniej ta jedność dramatyczna staje się nastrojem, tym bardziej jest określoną myślą. [...] Wątek dramatyczny wymaga szybkiego ruchu, żywego tempa, wymaga tego, co można by nazwać immanentnym przyspieszeniem ostatecznego upadku. Im bardziej dramat jest nasycony refleksją, tym bardziej niepowstrzymany jest jego pęd. Jeśli natomiast jednostronnie przeważa element liryczny lub epicki, to wyraża się to w pewnym odurzeniu, które usypia sytuację, a proces dramatyczny czyni ociężałym i leniwym” (S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, [w:] Idem, *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1981, s. 134–135).



do ojca, jakie znaczenie w ich życiu ma dziedziczenie? Poza ideologicznym wydzwiękiem *Stajni Augiasza* zastanawia konflikt ojciec – syn, wokół którego toczy się akcja całej sztuki. Porozumienie między nimi wydaje się w ogóle niemożliwe, potrzebują mediatora, kogoś, komu na przekór przeciwnościom będzie zależało, żeby pogodzić zwaśnione strony, nawet wtedy kiedy jedna z nich pozostanie już wyłącznie w pamięci. Rola głowy rodziny, wpływ ojca na postępowanie syna zostały ukazane w perspektywie, którą można uznać za freudowską, kiedy siła oddziaływania *pater familias* po jego śmierci okazuje się zdecydowanie większa. To przesłanie odpowiadało zapewne światopoglądowi samego Tarna. Wstrząs nastąpił w grudniu 1968 roku, kiedy autor *Stajni Augiasza* i były już wtedy redaktor naczelny „Dialogu” musiał opuścić ojczyznę.

Axer wspominał: „pożegnaliśmy go na Dworcu Gdańskim, w pewien mglisty wieczór. Wciąż jeszcze był podobny do generała Eisenhowera, tyle że wydawał się bardzo mały w czterech ramach okna [...]”<sup>78</sup>. To wówczas stało się oczywiste, że wyobrażenia Tarna o Polsce zupełnie nie przystają do rzeczywistości. Tarn zostawił przyjaciół, teatr, czasopismo, które prowadził przez wiele lat, i złudzenia. Jego utwory nie oparły się próbie czasu. Pamięć o nim została przywrócona nieoczekiwanie dzięki Mrożkowi, w którego kiedyś uwierzył i symbolicznie usynowił. Mroźek ostatni raz widział się z Tarnem w Lozannie, kiedy dawny redaktor „Dialogu” był już schorowany i osamotniony. Po latach role się odwróciły. „Ojciec” nieuchronnie tracił siły. „Syn”, pełen życia i energii, zyskiwał sławę. Korespondencja z Mrożkiem uwydatniła ważny i wieloznaczny motyw ojcostwa, który był początkiem kariery literackiej Tarna. Tym razem to Tarn grał rolę „ojca”. Obraz, który starał się stworzyć w debiutanckiej powieści, nieoczekiwanie wymknął się z ram, mieszając materię życia i twórczości.

<sup>78</sup> E. Axer, *Kartka z pamiętnika*, s. 151.



# PAŃSTWOWY TEATR Powszechny

Łódź, ul. Obronców Stalingradu 21, tel. 350-36

Dyrektor i Kierownik Artystyczny J. Chojnacki

Od dnia 21 czerwca 1952 r. o godz. 19-ej

A D A M T A R N

# ZWYKŁA SPRAWA

Sztuka w 3-ach aktach

Udział wzięli:

URSZULA GRYGLEWSKA, CELINA KLIMCZAKÓWNA, OLGIERD JACEWICZ,  
ZBIGNIEW JABŁOŃSKI, ANTONI LEWIK, WIESŁAW MIREWICZ, ZYGMUNT  
NOWICKI, RYSZARD PIEKARSKI, MIECZYSLAW PIOTROWSKI,  
WOJCIECH RAJEWSKI, KAZIMIERZ WICHNIARZ, MARIAN WOJTCZAK

Reżyseria: JADWIGA CHOJNACKA      Scenografia: MARIAN BOGUSZ  
Asystent: MIROSLAW SZONERT      Asystent: ANIELA FILAROWA

Kierownik Literacki: STANISŁAW POWOŁOCKI

1. Afisz sztuki Adama Tarna *Zwykła sprawa*.  
Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi

P A Ń S T W O W Y  
T E A T R P O W S Z E C H N Y  
W Ł O D Z I

---

---

P R O G R A M

---

---

ŁÓDŹ, 21 CZERWIEC 1952 R.

2. Program sztuki Adama Tarna *Zwykła sprawa* wystawionej  
w Państwowym Teatrze Powszechnym w Łodzi. Ze zbiorów  
Archiwum Państwowego w Łodzi

### „ZWYKŁA SPRAWA” — Adama Tarna

Sztuka A. Tarna „Zwykła Sprawa” należy do utworów o nadzwyczaj ostrym i aktualnym wydźwięku politycznym, w sposób plastyczny i barwny obrazujących ponure kulisy osławionej „demokracji zachodniej”, ukryte sprężyny, wprowadzające w ruch ohydą i obłudną maszynериę, regulującą „styl” amerykańskiej rzeczywistości. Jednocześnie, w sztuce mocno i dobitnie jest zarysowane prawdziwe oblicze prostych ludzi „drugiej Ameryki”, oszukiwanych, wyzyskiwanych i dławionych przez faszystującą imperialistyczną klikę Wall-street'owską i jej sługusów, posłusznie spełniających rozkazy swych mocodawców.

W ramach utworu przekonywująco i prawdziwie jest pokazany proces dojrzwania świadomości prostego człowieka w Ameryce, stopniowe zrozumienie przez niego istoty całej ohydy, otaczającej go „dolarowej” rzeczywistości.

Pod wpływem tej rzeczywistości, w zetknięciu się z jej ukrytymi sprężynami, w narodzie amerykańskim budzi się i rośnie groźny protest i gniew przeciwko swoim clemięcom, narasta burza, która w swoim żywiole zmiecie zdrajców i wrogów własnego ludu, uzurpujących sobie jego prawa. Stąd właśnie, sztuka, a szczególnie jej finał, tchną mocnym optymizmem, niezłomną wiarą w potężne siły milionów prostych ludzi w Ameryce, w ich bliskie już zwycięstwo.

Zasadnicza treść sztuki sprowadza się do pełnej dramatycznego napięcia opowieści o przebiegu w amerykańskim sądzie przysięgłych pewnej, zwykłej na pozór sprawy robotnika Johnsona, oskarżonego o zabójstwo stenotypistki Betty Wade, prawdziwe nazwisko której, jak ustala śledztwo, brzmi Elżbieta Wadowska. Ale w toku obrad sędziów — przysięgłych owa zwykła sprawa nabiera innego, przerastającego jej pozorne ramy codzienne, powszednie znaczenia, — staje się potężnym aktem oskarżenia, demaskującym całą ohydę i obłudne faryzeuszostwo, nie tylko zakłamaną, kapitalistyczną, rzekomej „praworządności” amerykańskiej, lecz całego systemu „rządów” osławionej „dolarowej demokracji”. Ława przysięgłych, składająca się z 12 sędziów, w rękach których spoczywa los robotnika Johnsona, w istocie swej odmalowuje oblicze kapitalistycznego społeczeństwa amerykańskiego w jego przekroju socjalnym.

Wśród przysięgłych, gwoli obłudnym zasadom rzekomej „demokracji” made in Wall-Street, widzimy typowych przedstawicieli tego społeczeństwa z różnych środowisk i różnych zawodów. W toku obrad i rozważań, w atmosferze rosnącego napięcia dramatycznego, następuje charakterystyczny dla imperialistyczno-faszystowskiego ustroju kapitalistycznego jaskrawy proces politycznego zróżniczkowania oraz zdemaskowania prawdziwego oblicza obradujących sędziów — przysięgłych. W resulta-

### 3. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi

cie tego procesu i pod wpływem przemożnej władzy rządzącej klikki dolarowo-imperialistycznej, 12 sędziów—przysięgłych, z wyjątkiem jednego tylko człowieka z ludu — szofera Malley'a, stają się posłusznymi i biernymi wykonawcami ponurych rozkazów przemysłowca — dyrektora Rogersa i tajnego agenta policji Lewisa, dążących do zgładzenia Johnsona, który musi zginąć w myśl zasad amerykańskiej „demokracji”. Budzące się w toku akcji sumienie u niektórych sędziów — przysięgłych, ustalających istotę oraz prawdziwe podłoże sprawy, a przede wszystkim, niesłusznego i kłamliwego oskarżenia niewinnego robotnika — komunisty, gaśnie i pryska wobec gangsterskich metod zwykłego szantażu i gróźb, zastosowanych przez przemysłowca Rogersa i wykonawcy woli tego uosobienia władzy dolara — Lewisa.

Niezłomnym pozostaje jedynie prosty człowiek z ludu — szofer Malley, — który tu, w murach tego rzekomo niezawiałego sądu, dojrzał i zobaczył całą okropność „swobód demokratycznych” i prawdziwe oblicze „dolarowej demokracji” amerykańskiej.

Sąd nad Johnsonem zamienia się w sąd nad „demokracją amerykańską”, w sąd nad katami i gnębiicielami własnego ludu, wrogami wszelkiej sprawiedliwości, oraz wolności, podlegaczami wojennymi, uprawiającymi ciemną i krwawą politykę zbrodni w imię zysku i władzy wszechpotężnego dolara.

Dla tego właśnie, sztuka A. Tarna, napisana dwa lata temu, nabiera dziś w dobie remilitaryzacji Trizonii, zbrodni Kożedo, prowokacji paryskich, budzącej się świadomości amerykańskich mas pracujących, — szczególnego oraz niezwykle aktualnego znaczenia. „Zwykła Sprawa”, nagrodzona na Festiwalu Współczesnych Sztuk Polskich, jest grana z wielkim powodzeniem na scenach nie tylko polskich, lecz wielu zagranicznych. Wystawiono ją w Czechosłowacji, Niemieckiej Republice Demokratycznej, oraz ostatnio w Z.S.R.R. Niedawno odbyła się premiera „Zwykłej Sprawy” na scenie znanego naszej publiczności z występów w Polsce znakomitego Ukraińskiego Teatru im. Franko w Kijowie. Sztukę przetłumaczył znany pisarz i poeta ukraiński M. Bażan. W końcu b. r. sztukę polskiego dramaturga przygotowuje do wystawienia również jeden z czołowych teatrów moskiewskich.

Publiczność oraz krytyka radziecka niezwykle życzliwie przyjęły utwór A. Tarna, podkreślając jego przenikliwą dynamiczność, aktualną prawdziwość, opartą o głęboką znajomość stosunków amerykańskich przez autora, oraz ostrość polityczną, demaskującą prawdziwe oblicze „demokracji” amerykańskiej, pokazanej od „wewnątrz”, a jednocześnie w pełni ujawniającej rosnące i dojrzewające w narodzie amerykańskim siły postępu, ich niepoahamowany protest i gniew.

Stanisław Powołocki

ADAM TARN  
„ZWYKŁA SPRAWA“

Sztuka w 3-ch aktach

Osoby

Pomietti — przewodniczący	Mieczysław Piotrowski
Hanson — buchalter	Antoni Lewak
Schneider — aptekarz	Zygmunt Nowicki
Papadimitrakopoulos zwany Fapo — fryzjer	Wojciech Rajewski
Simpson — elegant	Zbigniew Jabłoński
Malley — szofer taksówki	Kazimierz Wichniarz
Rogers — dyrektor przedsiębiorstwa	Marian Wojtczak
Miss Hotchkiss — nauczycielka	Celina Klimczakówna
Miss Roberts — feryczna niewiasta	Urzula Gryglewska
Bill — murzyn, windziarz	Wiesław Mirewicz
Carter — dziennikarz	Ryszard Piekarski
Lewis — nie wiadomo kto	Olgierd Jasowicz

Reżyseria: Jadwiga Chojnacka

Asystent: Miroslaw Szonart

Scenografia: Marian Bogusz

Asystent: Aniela Filarowa

Kierownik literacki: Stanisław Powalocki

## 5. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi



6. Zdjęcie ze sztuki Adama Tarna *Zwykła sprawa*, która w Łodzi miała premierę 21 czerwca 1952 roku w Państwowym Teatrze Powszechnym. Scena zbiorowa. Fot. E. Hartwig. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi





7. Zdjęcie z łódzkiej adaptacji sztuki Adama Tarna *Zwykła sprawa*.  
Fot. E. Hartwig. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi



8. Zdjęcie z łódzkiej adaptacji sztuki Adama Tarna *Zwykła sprawa*.  
Fot. E. Hartwig. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi



9. Zdjęcie z łódzkiej adaptacji sztuki Adama Tarna *Zwykła sprawa*.  
Fot. E. Hartwig. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi



10. Zdjęcie z łódzkiej adaptacji sztuki Adama Tarna *Zwykła sprawa*.  
Fot. E. Hartwig. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi



11. Zdjęcie z łódzkiej adaptacji sztuki Adama Tarna *Zwykła sprawa*.  
Fot. E. Hartwig. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi

## Zakończenie

Najukochańszy Ojcze,  
niedawno spytałeś mnie, czemu twierdzę, że odczuwam przed Tobą lęk. Jak zwykle nie wiedziałem, co Ci odpowiedzieć, częściowo właśnie z lęku, który odczuwam wobec Ciebie [...]. Od dawna robiłeś mi wyrzuty [...], że dzięki Twej pracy żyłem w ciepłe, spokoju i dostatku, bez wszelkich braków czy trosk. Mam na myśli uwagi, które w moim umyśle po prostu musiały wyryc głębokie bruzdy, jak na przykład: [...] „Zupełnie nic nie dostawałem z domu, nawet gdy byłem w wojsku, jeszcze wysyłałem im pieniądze. Ale mimo to, mimo to – ojciec był dla mnie zawsze ojcem [...]”<sup>1</sup>.

To fragmenty słynnego *Listu do ojca* Franza Kafki. Kafkowski tekst wprowadza w świat ojców i synów, w którym istotną rolę odgrywają dziedziczenie, tradycja, a wraz z nimi lęki i pragnienia. W świecie tym powraca niepokojące pytanie: „Gdzie zaczyna się moje synostwo, a gdzie kończy jego ojcostwo?”<sup>2</sup>. Na tej nieostrej granicy ojciec – syn powstaje szczególnie scenariusz wyobraźniowy. Właśnie debiuty prozatorskie lat 30. XX wieku Adolfa Rudnickiego (1909–1990), Stefana Napierskiego (1899–1940), Brunona Schulza (1892–1942), Adama Tarna (1902–1975) – czterech, wydałoby się, zupełnie osobnych pisarzy – łączy bardzo ważny temat. Wszyscy ukazali w swoich utworach wyobrażenia dotyczące ojca. Międzywojenna krytyka literacka zaliczała ich debiuty do literatury awangardowej, na którą silnie wpłynęły teoria Freuda i powieść Jamesa Joyce’a. Psychologizm dostrzeżony w *Szczurach* (1932) Rudnickiego, *Rozmowie z cieniem* (1933) Napierskiego,

---

<sup>1</sup> F. Kafka, *List do ojca*, przeł. J. Sukiennicki, [w:] Idem, *Dzieła wybrane*, t. II, Warszawa 1994, s. 49, 65–66.

<sup>2</sup> A. Rudnicki, *Szczury*, Warszawa 1932, s. 59.

opowiadaniach Schulza (1933), *Obrazie ojca w czterech ramach* (1934) Tarna był wówczas krytykowany. Widziano w nim próbę pisania prozy pod dyktando osiągnięć psychoanalizy. Dziś interpretacja tych awangardowych projektów prozatorskich pozwala dostrzec ich ogólniejszy zamysł. Rudnicki, Napierski, Schulz i Tarn stworzyli bohaterów literackich, których pogłębiony portret psychologiczny wiązał się z opisami cielesności, seksualności. Starali się oni ukazać w niespotykany dotąd sposób w literaturze polskiej, jak pogmatwane wnętrze kryje człowiek. Sięgali w tym celu po różne zabiegi stylistyczne, narracyjne. Stosowali monolog wewnętrzny, wydobywali sny, marzenia, fantazmaty bohaterów. Środki te współgrały z atmosferą życia dwudziestowiecznego człowieka, postępowaniem technicznym, coraz większą popularnością kina, a wraz z tym ze zmianami w postrzeganiu czasoprzestrzeni. Był to ważny moment przewartościowań, kiedy tradycyjne metody opowieści przestały wystarczać do opisu świata i zachodzących w nim przemian. Wydaje się, że psychoanaliza i powieść Joyce'a dawały pisarzom innowacyjne narzędzia twórcze. Mimo obaw o tendencyjne, mechaniczne wykorzystywanie osiągnięć psychoanalizy przeniknęła ona do literatury i pozwoliła ukazać złożone procesy podświadomości człowieka.

W teorii Freuda szczególną rolę odgrywa ojciec i bardzo sugestywna hipoteza o jego zamordowaniu jako akcie fundującym kulturę. Wskazanie na ambiwalencję miłości i nienawiści syna w stosunku do ojca odcisnęło się na dwudziestowiecznych wyobrażeniach o tej szczególnej rodzinnej relacji. Literackie projekty awangardowe potwierdziły, jak na złożony fantazmat ojca nakładają się lęki i pragnienia synów. Ścisłe ze sobą połączone symbole – szczury i cień – wydobyły strach, który towarzyszy figurze ojca.

Rudnickiego fantazmat ojca wiódł do tradycji, z którą przez lata prowadził dialog, pisząc takie opowiadania-komentarze, jak *Ofiarowanie Izaaka*. Dla Napierskiego „cień ojca” wiązał się z twórczymi ograniczeniami, kiedy syn nie potrafi wyrwać się z zakłętego kręgu



naśladownictwa, rozbija o epigoństwo, a pragnie prawdziwej sztuki. W opowiadaniu *Dodo Schulza* z wielowarstwowych ujęć fantazmatu ojca wyłonił się złożony obraz, który przedstawia głębokie niezrozumienie dwóch, wydawałoby się, najbliższych sobie istnień: wuja Hieronima i Doda – ojca i syna. Ponadczasowy temat ojcostwa w przypadku Tarna przybrał natomiast nieoczekiwaną postać w relacji ze Sławomirem Mrożkiem, dla którego Tarn stał się opiekunem – niczym symboliczny ojciec. To właśnie epilog fantazmatu, kiedy syn włączony w łańcuch pokoleń przemienia się w ojca.

Fantazmat ojca wprowadza w krąg nierozstrzygalnych ważnych pytań – o znaczenie tradycji, dziedziczenia, naśladownictwa, a także o sferę wolności i niezależności w życiu ojca i syna. Międzywojenna awangardowa proza ponawiała te pytania za pomocą innowacyjnego języka i form narracyjnych. Ponadto pisarze żydowskiego pochodzenia, tacy jak Rudnicki, Napierski, Schulz i Tarn, podejmując temat relacji ojciec – syn, mierzyli się również z problemem własnej tożsamości, pochodzenia, które nakładało na nich wielowiekową tradycję. Ważnym doświadczeniem, które naznaczało zarówno ich biografie, jak i pisarstwo, było życie poza sztetlem. Dla zasymilowanych lub asymilujących się pisarzy żydowskiego pochodzenia związki z tradycją okazywały się mieć paradoksalnie istotne znaczenie. Zabić ojca, zatrzeć ślady własnej tożsamości, mówić językiem, który nie zdradzi pochodzenia, żyć zgodnie z rytmem nowoczesności. Zapewne tę drogę wybierali niektórzy żydowscy synowie. Joseph Roth w zbiorze *Żydzi na tułaczce* opisywał, czym dla Żydów ze Wschodu emigrujących do Ameryki był akt zmiany nazwiska<sup>3</sup>.

Asymilacja przyjmowała bardzo różne oblicza. Zmiana nazwiska, przybranie pseudonimu przypominało proces mimikry, wtapiania się w środowisko. Nie gwarantowało jednak nigdy pełnej przynależności do innego społeczeństwa. Międzywojenni pisarze

<sup>3</sup> J. Roth, *Żyd jedzie do Ameryki*, [w:] Idem, *Żydzi na tułaczce*, s. 105.





## Zakończenie

obserwowali i przenikliwie interpretowali zarówno konsekwencje pozostania w sztetlu, jak i odejścia od wiary. Awangardowe próby tworzenia nowych form wypowiedzi literackiej, które podejmowali Rudnicki, Napierski, Schulz i Tarn, były swoistymi poszukiwaniami wolności od skostniałej tradycji i zwyczajów. Podjętym przez nich próbom nieuchronnie asystował „cień ojca” – ojca, który przewrotnie po śmierci okazywał się silniejszy od żyjącego.

## Bibliografia

### Fantazmat ojca i tematy pokrewne

- Adamczyk-Grabowska M., *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin 2004.
- Anton M., *Rashi and His Daughters*, „Judaism: A Quarterly Journal of Jewish Life and Thought”, January 2005.
- Ashenburg K., *Historia brudu*, przeł. A. Górska, Warszawa 2010.
- Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009.
- Balzak H., *Ojciec Goriot*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1972.
- Bettelheim B., *Freud i dusza ludzka*, przeł. D. Danek, Warszawa 1991.
- Bloom H., *Do Freuda i dalej*, przeł. A. Bielik-Robson, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9–10.
- Błoński J., *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008.
- Błoński J., *Dziennik i wywiady*, wyb. i oprac. M. Zaczyński, Kraków 2011.
- Brod M., *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, przeł. T. Zabłudowski, Warszawa 1982.
- Brodski J., *Izaak i Abraham*, przeł. K. Krzyżewska, „Miesięcznik Znak” 1988, nr 400 (9).
- Cała A., *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Warszawa 2005.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
- Cultures of the Jews. A New History*, red. D. Biale, Nowy Jork 2002.
- Czytanie Derridy*, red. B. Małczyński, R. Włodarczyk, Wrocław 2005.
- Danek D., *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997.

- Dąbrowski M., *Polska awangarda prozatorska*, Warszawa 1995.
- Domagalska M., *Antysemityzm dla inteligencji? Kwestia żydowska w publicystyce Adolfa Nowaczyńskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1921–1934) i „Prosto z mostu” (1935–1939): na tle porównawczym*, Warszawa 2004.
- Dostojewski F., *Bracia Karamazow. Powieść w czterech częściach z epilogiem*, przeł. A. Pomorski, Kraków 2009.
- Dybel P., *Freuda sen o kulturze*, Warszawa 1996.
- Eco U., *Poetyki Joyce’a*, przeł. M. Kośnik, Warszawa 1998.
- Fantazmaty i fetysze w literaturze polskiej XX (i XXI) wieku*, red. J. Wierzejska, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2011.
- Fik I., *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15.
- Fik I., *Wybór pism krytycznych*, opracowanie i wstęp A. Chruszczyński, wyd. 2, Warszawa 1961.
- Finkelstein I., Silberman N.A., *The Bible Unearthed: Archaeology’s New Vision of Ancient Israel and the Origin of Its Sacred Text*, Nowy Jork 2001.
- Foucault M., *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komentant, K. Matuszewski, Warszawa 1995.
- Freud Z., *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. A. Ochocki, J. Prokopiuk, Warszawa 1994.
- Freud Z., *Dostojewski i ojcobójstwo*, przeł. B. Kocowska, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Wrocław 1991.
- Freud Z., *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993.
- Freud Z., *Histeria i lęk*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2001.
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1995.
- Freud Z., *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. L. Jekels, H. Ivànka, uzupełnił i poprawił W. Szewczuk, Warszawa 1987.
- Freud Z., *Totem i tabu*, przeł. J. Prokopiuk, M. Poręba, Warszawa 1993.



- Gazda G., hasło: Awangarda, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, A. Szary-Matywiecka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Gilman S.L., *Freud, Race, and Gender*, Princeton 1993.
- Girard R., *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1991.
- Girard R., *Rzeczy ukryte od założenia świata*, przeł. M. Goszczyńska, „Literatura na Świecie” 1983, nr 12 (149).
- Hertz A., *Żydzi w kulturze polskiej*, Warszawa 2003.
- Historia ciała*, t. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2014.
- Historia ojców i ojcostwa*, red. J. Delumeau, D. Roche, przeł. J. Radożycki, M. Paloetti-Radożycka, Warszawa 1995.
- Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1988.
- Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.
- Johnson P., *Historia Żydów*, przeł. M. Godyń, M. Wójcik, A. Nelicki, Kraków 1993.
- Jung-idisz, 1919*, reprint, Łódź 2019.
- Kafka F., *Dzieła wybrane*, t. I–II, Warszawa 1994.
- Kafka F., *Dzienniki*, przeł. J. Werter, cz. 1, Londyn 1993.
- Kafkas „Urteil” und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen, red. O. Jahraus, S. Neuhaus, Stuttgart 2002.
- Kaplan M., *Judaism as a Civilization: Toward a Reconstruction of American-Jewish Life (1934)*, Filadelfia 2010.
- Kierkegaard S., *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1981.
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Kraków 2008.
- Kirchner H., *Młode pokolenie prozaików: w poszukiwaniu tożsamości osobowej i nowych form ekspresji*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 2: 1933–1944, red. A. Brodzka, S. Żółkiewski, Warszawa 1993.



- Kłosińska K., *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004.
- Kochanowski J., *Fantazmat zróżNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004.
- Korczak J., *Pamiętnik i inne pisma z getta*, przyp. M. Ciesielska, posłowie J. Leociak, Warszawa 2012.
- Kosidowski Z., *Opowieści biblijne*, Warszawa 1983.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Księga pamięci Zgierza spisana przez tych, którzy przeżyli*, Zgierz 2009.
- Kwiecień R., *Bolesław Miciński i psychoanaliza*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2.
- Lacan J., *Imiona-Ojca*, przeł. R. Carrabin, T. Gajd, J. Kotara, B. Kowalów, A. Kurek, Warszawa 2013.
- Laplanche J., Pontalis J.-B., *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996.
- Leder A., *Prześliona rewolucja: ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa 2014.
- Leder A., *Rysa na tafli. Teoria w polu psychoanalitycznym*, Warszawa 2017.
- Ligęza A., Wilk M., *Od popiołu do ognia. Rozmowy o czytaniach liturgicznych okresu Wielkiego Postu. Stary Testament*, Kraków 2010.
- Lipszyc A., *Ślad judaizmu w filozofii XX wieku*, Warszawa 2009.
- Lów R., *Znaki obecności. O polsko-hebrajskich i polsko-żydowskich związkach literackich*, Kraków 1995.
- Lubelski J., *Boiduda*, Warszawa 2012.
- Magnone L., *Emisariusze Freuda. Transfer kulturowy psychoanalizy do polskich sfer inteligenckich przed II wojną światową*, t. 1–2, Kraków 2016.
- Magris C., *Daleko, ale od czego? Joseph Roth i tradycja Żydów wschodnioeuropejskich*, przeł. E. Jogała, Kraków–Budapeszt 2015.



- Makowiecki A.Z., hasło: Modernizm, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, A. Szary-Matywiecka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Malamud B., *Fachman*, przeł. T. Wyżyński, Warszawa 1993.
- Malinowski B., *Pojęcie ojcostwa w psychologii pierwotnej*, [w:] Idem, *Seks i stłumienie w społeczności dzikich*, Warszawa 1987.
- Márai S., *Dziennik 1943–1948*, przeł. T. Worowska, Warszawa 2016.
- Menninghaus W., *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2009.
- Meyrink G., *Golem*, przeł. A. Lange, Łódź–Wrocław 2004.
- Miciński B., *O teoretycznych podstawach psychoanalizy*, „Verbum” 1938, nr 4.
- Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*, wyb. i oprac. E. Prokop-Janiec, Kraków 1996.
- Molier, *Don Juan albo Kamienna uczta*, [w:] Idem, *Tartuffe, Don Juan, Mizantrop*, przeł. J. Radziwiłowicz, Kraków 2015.
- Montaigne M., *O wychowaniu dzieci*, rozdz. XXVI, [w:] Idem, *Próby*, przeł. T. Boy-Żeleński, ks. I, Warszawa 1957.
- Nasiłowska A., hasło: Klasycyzm, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, A. Szary-Matywiecka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Oz A., Oz-Salzberger F., *Żydzi i słowa*, przeł. P. Paziński, Warszawa 2014.
- Panas W., *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996.
- Panas W., *Szoah w literaturze polskiej*, [w:] *Świadectwa i powroty nieludzkiego czasu*, red. J. Świąch, Lublin 1990.
- Pavel O., *Śmierć pięknych saren*, przeł. A. Piotrowski, J. Waczków, Katowice 1988.
- Polak, *Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, Łódź 2010.



- Prokop-Janiec E., *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992.
- Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1974.
- Psychoanaliza i literatura*, red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001.
- The Reception of James Joyce in Europe*, red. G. Lernout, W. Van Mierlo, Londyn–Nowy Jork 2008.
- Reguły partii szachów. Z Jerzym Kosińskim rozmawia Małgorzata Magnuska*, „Literatura na Świecie” 1989, nr 2.
- Roth J., *Zipper i jego ojciec*, przeł. J. Wittlin, Warszawa 1979.
- Roth J., *Żydzi na tułaczce*, przeł. M. Łukasiewicz, wstęp A. Tabor-ska, Kraków–Budapeszt 2017.
- Roudinesco E., *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009.
- Różewicz T., *Pułapka*, Warszawa 1982.
- Sand S., *Kiedy i jak wynaleziono naród żydowski*, przeł. H. Zboni-kowska-Bernatowicz, Warszawa 2011.
- Sandauer A., *Bóg, Szatan, Mesjasz i...?*, Kraków 1977.
- Sartre J.-P., *Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. J. Krajew-ski, Warszawa 1998.
- Sartre J.-P., *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia. Wybór tekstów*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, Warszawa 2006.
- Sartre J.-P., *Rozważania o kwestii żydowskiej*, przeł. J. Lisowski, Warszawa 1957.
- Scholem G., *Judaizm. Parę głównych pojęć*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1991.
- Scholem G., *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kra-ków 1996.
- Scholem G., *Mistycyzm żydowski*, przeł. I. Kania, Warszawa 1997.
- Shore M., *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. M. Szuster, Warszawa 2008.



- Sidon K., *Sen o moim ojcu*, przeł. A. Piotrowski, Warszawa 1970.
- Singer I.B., *Felietony, eseje, wywiady*, przeł. T. Kuberczyk, wstęp Ch. Shmeruk, Warszawa 1993.
- Singer I.B., *Urząd mojego ojca*, przeł. W. Chruściel, Kraków 2005.
- Sobolewska A., hasło: Psychologiczna problematyka, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, A. Szary-Matywiecka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Stempowski J., *List do niemieckiego przyjaciela*, Wyborcza.pl, <http://wyborcza.pl/7,75968,21346608,list-do-niemieckiego-przyjaciela.html> (dostęp: 11.02.2017).
- Stempowski, „Ulysses” Joyce’a jako próba psychoanalizy stosowanej, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 6.
- Szekspir W., *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, [w:] Idem, *Pięć dramatów*, wstęp J. Parandowski, Warszawa 1955.
- Sztetl, szund, bunt i Palestyna. *Antologia twórczości literackiej Żydów w Łodzi (1905–1939)*, red. naukowa K. Radziszewska, D. Dekiert, E. Wiatr, Łódź 2017.
- Szwarcman-Czarnota B., *Cenniejsze niż perły. Portrety kobiet żydowskich*, Kraków 2010.
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.
- Tomkowski J., *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*, Warszawa 2001.
- Turgieniew I., *Ojcowie i dzieci*, przeł. J. Guze, Warszawa 1972.
- Turowski A., *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław 1981.
- Veselovský Z., *Znamy się tylko z widzenia...*, przeł. M. Szelegiewicz, Warszawa 1973.
- Vigarello G., *Historia czystości i brudu*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 2012.
- Vincenz S., *Tematy żydowskie*, Gdańsk 1993.





- W poszukiwaniu religii doskonałej? Konwersja a Żydzi*, red. A. Jagodzińska, Wrocław 2012.
- Welsch W., *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- Wieczorkiewicz A., *Monstruarium*, Gdańsk 2009.
- Wittlin J., *Orfeusz w piekle XX w.*, Kraków 2000.
- Wittlin J., *Poezje*, Warszawa 1978.
- Wójtowicz A., *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. Proza Pierwszej Awangardy, Lublin 2010.
- Wójtowicz A., *Nowa Sztuka: początki (i końce)*, Kraków 2017.
- Wróbel E., Hurnik J., „*Śmierć pięknych saren*” Pavla jako książka o dzieciństwie: dwugłos interpretacyjny, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 1995–1996, nr 5.
- Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2010.
- Yerushalmi Y.H., *Zachor. Żydowska historia i żydowska pamięć*, Warszawa 2014.
- Zweig S., *Freud*, przeł. M. Wasermanówna, Warszawa 2015.
- Żydowski Polak, polski Żyd. Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*, red. A. Molisak, Z. Kołodziejska, Warszawa 2011.
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.

## **Adolf Rudnicki**

### **Wybrane ważniejsze opracowania i artykuły**

- Bereza H., *Akt samookreślenia*, „*Twórczość*” 1960, nr 3.
- Błoński J., *Autoportret żydowski, czyli o żydowskiej szkole w literaturze polskiej*, [w:] Idem, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 2008.
- Błut S., *Prorok w impasie*, „*Więź*” 1960, nr 6.
- Fik I., *Dwadzieścia lat literatury*, [w:] Idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstęp A. Chruszczyński, wyd. 2, Warszawa 1961.



- Fiut A., *Romans krytyki literackiej z Adolfem Rudnickim*, „Ruch Literacki” 1982, z. 2.
- G.K. [W. Gombrowicz], *Postawa nowych autorów. Choromański, Gombrowicz, Rudnicki*, „Kurier Poranny” 1933, nr 238.
- Głowiński M., *Krowa z edukacją towarzyską*, „Współczesność” 1960, nr 10.
- Irzykowski K., *Powieść „au ralenti”*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 49; przedruk [w:] Idem, *Pisma rozproszone 1932–1935*, t. 3, Kraków 2000.
- Jaworski S., *Między doświadczeniem a nadzieją*, „Ruch Literacki” 1984, nr 4.
- Kuncewicz P., *Agonia i nadzieja. Literatura polska od 1918*, t. 1, Warszawa 1991.
- Libera A., *Adolfa Rudnickiego król, hetman i pionek*, „Teksty” 1973, nr 4.
- Libera A., *O „Tekstach małych i mniejszych” Adolfa Rudnickiego*, „Twórczość” 1971, nr 5.
- Löw R., *Adolf Rudnicki w literaturze hebrajskiej*, „Ruch Literacki” 1989, nr 3.
- Löw R., *Adolfa Rudnickiego hebrajska (nie)obecność*, [w:] Idem, *Znaki obecności. O polsko-hebrajskich i polsko-żydowskich związkach literackich*, Kraków 1995.
- Maciąg W., *Adolf Rudnicki*, [w:] Idem, *16 pytań*, Kraków 1961.
- Maciąg W., *Debiut Adolfa Rudnickiego*, „Życie Literackie” 1960, nr 11.
- Molisak A., *Adolfa Rudnickiego odmiany żydowskości*, [w:] *Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*, red. M. Dąbrowski, A. Molisak, Warszawa 2006.
- Prokop-Janiec E., *Żyd – Polak – artysta. O budowaniu tożsamości po Zagładzie*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1.
- Sandauer A., *Bez taryfy ulgowej*, Warszawa 1959.
- Schenfeld R., *Adolf Rudnicki – novelist between two worlds*, Jerolimima 1991.



- Schenfeld R., *Korzenie kulturowe Adolfa Rudnickiego*, [w:] *Literackie portrety Żydów*, red. E. Łoch, Lublin 1996.
- Starowieyska-Morstinowa Z., *O pięknej sztuce pisania*, [w:] *Kalejdoskop literacki*, Warszawa 1955.
- Wal A., *Twórczość w cieniu menory. O prozie Adolfa Rudnickiego*, Rzeszów 2002.
- Wal A., *W stronę psychologizmu. „Szczury” i „Niekochana” Adolfa Rudnickiego*, [w:] *W stronę dwudziestolecia 1918–1939*, Rzeszów 1993.
- Wróbel J., *Martyrologia żydowska w twórczości Adolfa Rudnickiego*, „Zeszyty Naukowe UJ Prace Historycznoliterackie” 1987, nr 67.
- Wróbel J., *Miara cierpienia. O pisarstwie Adolfa Rudnickiego*, Kraków 2004.
- Wróbel J., *Spalony świat Adolfa Rudnickiego*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 1.
- Wróbel J., „Szczury” Adolfa Rudnickiego, „Ruch Literacki” 1989, nr 6.
- Wróbel J., *Tożsamość polsko-żydowska. Wstęp*, [w:] A. Rudnicki, *Opowiadania wybrane*, Wrocław 2009.
- Wyka K., *Pogranicze powieści*, Kraków 1948.
- Zaworska H., *Adolf Rudnicki*, [w:] *Autorzy naszych lektur*, red. W. Maciąg, Wrocław 1973.
- Zaworska H., *Proza Adolfa Rudnickiego, czyli „Hołd każdemu na miarę jego cierpienia”*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1974.
- Zaworska H., *Przedmowa*, [w:] A. Rudnicki, *Młode cierpienia*, wyd. 2, Warszawa 1956.

### **Stefan Napierski**

#### **Wybrane ważniejsze opracowania i artykuły**

- Augustyniak A., *Irena Tuwim. Nie umarłam z miłości. Biografia*, Warszawa 2016.



- Badziak K., Strzałkowski J., *Silbersteinowie: Lichtenfeldowie, Birnbaumowie, Poznańscy, Eigerowie*, Łódź 1994.
- Baliński S., *Moją prawdą jest moja pamięć*, „Twórczość” 1983, nr 5.
- Chamisso A., *Przedziwna historia Piotra Schlemihla*, przeł. W. Wirpsza, Warszawa 1961.
- Culler J., *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Domagalski J., *Marek Eiger – Stefan Napierski*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 2.
- Eiger Stefan Marek, [w:] *Polski słownik biograficzny*, red. W. Kopczyński, t. VI, Kraków 1948.
- Eliot T.S., *Kto to jest klasyk*, [w:] *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurkowski, Kraków 1998.
- Fik I., *Dwadzieścia lat literatury*, [w:] *Idem, Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstęp A. Chruszczyński, wyd. 2, Warszawa 1961.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- Fuks M., *Prasa żydowska w Polsce lat 1918–1939. Jej rola i miejsce w życiu politycznym, społecznym, gospodarczym i kulturalnym kraju*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1982, nr 3.
- Głowiński M., *Awangarda i mity romantyczne*, „Życie Literackie” 1958, nr 6.
- Grabowski Z., *Wśród nowych książek*, „Przegląd Literacko-Naukowy” 1933, nr 30.
- Grzeniewski L.B., *Szkoła bezinteresowności*, [w:] *Idem, Igły w stogu siana. Szkice literackie*, Warszawa 1996.
- Grzeniewski L.B., *Wizytówki Stefana Napierskiego*, „Twórczość” 2000, nr 2.
- Habermas J., *Modernizm – niedokończony projekt*, przeł. H. Łukasiewicz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.



- Hertz P., *Rozmowa z cieniem (szkic krytyczny)*, „Kamena” 1938, nr 5.
- Hertz P., *Wspomnienie o Stefanie Napierskim*, [w:] *Notatnik obserwatora*, Łódź 1948.
- Irzykowski K., *Badania Acherontu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 36.
- Irzykowski K., *Notatki z życia. Obserwacje i motywy*, Warszawa 1964.
- Iwazskiewicz A., *Dzienniki*, Warszawa 1993.
- Iwazskiewicz J., *Książka moich wspomnień*, Kraków–Wrocław 1983.
- Iwazskiewicz J., *Marginalia*, Warszawa 1993.
- Iwazskiewicz-Wojdowska M., *O Stefanie Napierskim*, „Twórczość” 1982, nr 1.
- Kaliściak T., *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011.
- Kaliściak T., *Stefan Napierski – bogacz, Żyd, homoseksualista (szkic biograficzny)*, <http://www.homiki.pl/modules.php?name=News&file=article&sid=3173> (dostęp: 15.04.2012).
- Kamińska M., *Ścieżkami wspomnień*, Warszawa 1960.
- Kluba A., *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O poezji polskiej w latach 1918–1939*, Wrocław 2004.
- Kluba A., *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa–Toruń 2014.
- Lechoń J., *Dziennik*, t. 1 (1949–1950), Warszawa 1992.
- Maciejewska I., *Stefan Napierski (1899–1940)*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie międzywojennym*, red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa, t. 3, Kraków 1993.
- Marchott (Tydzień kulturalny)*, „Prosto z mostu” 1938, nr 25.
- Miłosz Cz., *Rodzinna Europa*, Kraków 2001.
- Miłosz Cz., *Spór z klasycyzmem*, [w:] *Świadectwo poezji: sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987.
- Miłosz listy pisze*, red. J. Wolski, Rzeszów 2011.
- Mortkowicz-Olczakowa H., *Wspomnienie o Marku Eigerze-Napierskim*, [w:] *Bunt wspomnień*, Warszawa 1959.



- Nałkowska Z., *Dzienniki czasu wojny*, wstęp i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1972.
- Napierski Stefan (1899–1940), [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biograficzny*, red. J. Czechowska, A. Szatagan, Warszawa 1999.
- Pasterski J., *Motyw samotności i śmierci w poezji Stefana Napierskiego*, [w:] *W stronę dwudziestolecia 1918–1939. Studia i szkice o literaturze*, red. Z. Andres, Rzeszów 1993.
- Pasterski J., *Tristium Liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego*, Rzeszów 2000.
- Patkaniowska D., hasło: „Marchoń”(1934–1938), [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, A. Szary-Matywiecka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Piasecki S., *Ofensywa estetyzujących snobów*, „Prosto z mostu” 1938, nr 25.
- Piętak S., *Kibic*, [w:] *Idem, Portrety i zapiski*, Warszawa 1963.
- Piwiński L., *Powieść Napierskiego*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 42.
- Poezja polska. Antologia w układzie Stanisława Grochowiaka i Janusza Maciejewskiego*, t. 2, Warszawa 1973.
- Poradecki J., *Zgrabny syfilityk. Orfeusz Stefana Napierskiego*, [w:] *Idem, Orfeusz poetów dwudziestego wieku*, Łódź 1995.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Spotkania z Czechowiczem. Wspomnienia i szkice*, wyb. i oprac. S. Pollak, Lublin 1971.
- Starowiejska-Morstinowa Z., *Przegląd piśmiennictwa*, „Przegląd Powszechny” 1933, t. 200.
- Stradecki J., *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977.
- Szymański W.P., „*Oblicze współczesnego Europejczyka*”. *O Stefanie Napierskim*, [w:] *Idem, Outsiderzy i słowiarze*, Wrocław 1973.
- Tomasik K., *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*, Warszawa 2008.



- Urbanowski M., „*Ja rozpisalem się bardzo, bo żółć mnie załała...*”  
*List Stefana Napierskiego do Kazimierza Wyki*, „Schulz/Fo-  
rum” 2016, nr 8.
- Zięba J., *Klerk zaangażowany. Stefana Napierskiego nowoczesna  
krytyka literacka wobec dyskursów krytycznych w Dwudzie-  
stoleciu międzywojennym*, Kraków 2006.

### **Materiały archiwalne**

- List Stefana Napierskiego do Józefa Mirskiego (1938), Zakład Rę-  
kopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie.
- List Stefana Napierskiego do Juliana Wołoszynowskiego (1929),  
Zakład Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie.
- Listy Stefana Napierskiego do Juliana Przybosia z lat 1928–1938,  
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.
- Listy Stefana Napierskiego do Karola Wiktora Zawodzińskiego  
z lat 1927–1938, Zakład Rękopisów Biblioteki Narodowej  
w Warszawie.
- Listy Stefana Napierskiego do Kazimierza Andrzeja Jaworskiego  
z lat 1934–1938, Muzeum Literackie im. Józefa Czechowicza  
w Lublinie.
- Listy Stefana Napierskiego do Seweryna Pollaka z lat 1930–1938,  
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

### **Bruno Schulz**

#### **Wybrane ważniejsze opracowania i artykuły**

- Błoński J., *Świat jako Księga i komentarz*, [w:] Idem, *Biedni Pola-  
cy patrzą na getto, Autoportret żydowski*, Warszawa 2008.
- Bocheński T., *Schulz, czyli obrona własnej suwerenności; Sanato-  
rium pod klepsydrą*, [w:] Idem, *Czarny humor w twórczości  
Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków  
2005.



- Bolecki W., *The Critical Reception of Bruno Schulz's Prose*, przeł. A. Kukulska, [w:] *Literary Studies in Poland*, t. 9, Wrocław 1983.
- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996.
- Brown Russel E., *Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz*, Monachium 1991.
- Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013.
- Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Drohobycz 2016.
- Bukwałt M., *Literackie portrety żydowskich ojców w prozie Brunona Schulza i Danila Kiša*, Wrocław 2003.
- Chwin S., *Bruno Schulz – Golem, Demiurg i Materia*, [w:] Idem, *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989.
- Chwin S., *Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w „Sanatorium pod Klepsydrą” i „Skleпах cynamonowych”)*, [w:] *O Drohobyczu, trójmieście i zagłębiu. Polsko-ukraińskie studia z socjologii historycznej*, red. J. Kurczewski, D. Wojakowski, L. Tymoszenko, Rzeszów 2016.
- Czaja D., *Zmierzch wiosenny. Mitopoezy Schulza*, [w:] Idem, *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe*, Kraków 2013.
- Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994.
- Dybel P., *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017.
- Ficowski J., *Exlibrisy Brunona Schulza*, Łódź 1982.
- Ficowski J., *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986.





- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.
- Golec J., *Heimatverlust und Heimatkonstruktionen im Schaffen von Joseph Roth und Bruno Schulz*, [w:] Idem, *Jüdische Identitätssuche. Studien zur Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Lublin 2009.
- Gondowicz J., *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014.
- Jarzębski J., *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Schulza*, [w:] Idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jarzębski J., *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.
- Jarzębski J., *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016.
- Jarzębski J., *Sklepy bławatne i sklepy cynamonowe*, [w:] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Dzieła zebrane*, t. 2, Gdańsk 2019.
- Kitowska M., *Bruno Schulz grafik i literat*, „Literatura” 1979, nr 1.
- Kitowska-Łysiak M., *Sceny z Dodolandii. Przypisy do imaginarij Brunona Schulza*, <http://brunoschulz.eu/blog/archiwa/1224> (dostęp: 5.10.2014).
- Kitowska-Łysiak M., „*Xięga Bałwochwalcza*” – *grafiki oryginalne (Cliché verre) Brunona Schulza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, nr 4.
- „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 1–2 (Planeta Schulz. Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu).
- Kostrzewa R., „*Pater familias*” – *rozważania o wizerunku ojca w twórczości Brunona Schulza*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4.
- Kuryluk E., *Franz Kafka i Bruno Schulz: Karaluchy i krokodyle*, <http://brunoschulz.eu/blog/archiwa/1218> (dostęp: 6.08.2017).
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna: Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Markowski M.P., *Powszechna rozwiążłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012.
- Michała Kuny perypetie schulzowskie*, Łódź 2013.



- Olchanowski T., *Antymit Ojca w prozie Brunona Schulza*, „Test” 1995, nr 2.
- Olchanowski T., *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001.
- Olejniczak J., *Miejsce Brunona Schulza w literaturze modernistycznej*, [w:] *NarRacje po końcu (wielkich) narracji*, Warszawa 2007.
- Olejniczak J., *Powroty w śmierć*, Katowice 2009.
- Panas W., *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.
- Panas W., *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, przygotowanie P. Próchniak, Lublin 2006.
- Próchniak P., *Ptaki nocy (na marginesie „Wichury”)*, [w:] *Bruno od Księgi Blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. P. Próchniak, Kraków 2013.
- Próchniak P., „Ptaki zacierają tu ślady...” *Notatki o jednym opowiadaniu Brunona Schulza*, [w:] *W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003.
- Rosiek S., *Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6.
- Rosiek S., *Dzieło, którego nie ma? Praktyczne (i ontologiczne) powody niedostępności Xięgi Bałwochwalczej*, „Schulz/Forum” 2015, nr 5.
- Sandauer A., *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, [w:] *Idem, Zebrane pisma krytyczne*, t. 1, Warszawa 1981.
- „Schulz/Forum” 2013–2019, nr 1–13, red. nac. P. Millati, S. Rosiek.
- Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003.
- Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974.
- Stala K., *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.



- Studia o prozie Brunona Schulza*, red. K. Czapłowa, Katowice 1976.
- W ułamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003.
- Wyskiel W., *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980.
- Zainstalowani na wieczność – Bruno Schulz i Drohobycz (epizod łódzki)*, katalog wystawy w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, Łódź 2019.

### **Materiały archiwalne**

- Korespondencja Alicji Mondschein-Dryszkiewicz do Henryka Berezy w zbiorach Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie.

### **Adam Tarn**

#### **Wybrane ważniejsze opracowania i artykuły**

- Adam Tarn, hasło [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/autorzy/1236/adam-tarn> (dostęp: 8.04.2017).
- Axer E., *Kartka z pamiętnika*, „Dialog” 1988, nr 1.
- Essmanowski S., *Psychoanaliza a sztuka*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 20.
- Faron B., *Między psychoanalizą a dokumentaryzmem*, [w:] *Prozacy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. B. Faron, Warszawa 1974.
- Grabowski Z., *Wśród nowych książek*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 47.
- Ilustracje: A. Tarn, *Zmarnowane życie*, „Dialog” 1958, nr 7.
- Jarnotowska M., *Obraz ojca w czterech ramach: twórczość Adama Tarna*, „Teatr” 2017, nr 10.



- Kempa A., Szukalak M., *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny*, t. II, Łódź 2002.
- Mrożek – Tarn. *Listy 1963–1975*, wstęp E. Axer, S. Mrożek, posłowie i komentarze M. Prussak, Kraków 2009.
- Promiński M., *Awangarda prozatorska*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1935, nr 2.
- Szczerba J., *Sztuka doskonała, drukujemy natychmiast*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 15.
- Zaworska H., *Siła i przenikliwość Mrożka*, „Nowe Książki” 2010, nr 1.

### Materiały archiwalne

- Akta stanu cywilnego gminy żydowskiej w Łodzi, sygn. 302, nr aktu 1679 z 1910 r.
- Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta stanu cywilnego gminy żydowskiej w Łodzi, sygn. 94, nr aktu 2662 z 1902 r.
- Archiwum Państwowe w Łodzi, Akta stanu cywilnego gminy żydowskiej w Łodzi, sygn. 98, nr aktu 611 z 1905 r.
- Archiwum Państwowe w Łodzi, Zbiór teatraliów, sygn. 3.28.
- Instytut Pamięci Narodowej BU 01224/1526/D,teczka: Tarn Adam Herbert.
- Instytut Pamięci Narodowej, BU 0397/397, t. 1, Notatki biograficzne niektórych emigrantów do Izraela.
- Narodowe Archiwum Cyfrowe, nagranie: Program Polskiego Radia ONZ. Reportaż z siedziby ONZ w Nowym Jorku przedstawiający pracę aparatu urzędniczego i informacyjnego ONZ. Wywiady z Józefem Ilnickim – pracownikiem działu radiowego; Adamem Tarnem – kierownikiem wydziału wydawniczego; Ireną Kądzikówną – pracownicą sekretariatu delegacji polskiej do ONZ. Również fragmenty przemówień polskich delegatów do ONZ: Oskara Lange (2 XII 1946); Jerzego Michałowskiego (12 II 1947); Józefa Winiewicza (brak daty); sygn. 33-P-1687.
- Zespół Archiwalny Sąd Okręgowy Piotrkowski, sygn. 1088.





## Indeks osób

- A**  
Adler Alfred 47  
Andrzejewski Jerzy 20, 77  
Anessi Thomas 19  
Apollinaire Guillaume 32  
Auderska Halina 132  
św. Augustyn 47  
Ayer Erwin 131–133, 154, 161
- B**  
Baliński Stanisław 42, 80, 81  
Balzac Honoriusz 10  
Baudelaire Charles 81, 95  
Bauman Zygmunt 119  
Beckett Samuel 35, 132, 134  
Berent Wacław 84  
Bereza Henryk 122–124  
Blonder Sasza 26  
Bloom Harold 12, 13, 73, 159  
Błoński Jan 28, 116  
Bocheński Tomasz 29, 37, 117  
Breza Tadeusz 20, 21  
Brod Max 103  
Brodski Josif 55  
Buczowski Leopold 20  
Bukwałt Miłosz 120  
Bychowski Gustaw 33, 138
- C**  
Camus Albert 132  
Caruth Carthy 13  
von Chamisso Adelbert 91  
Choromański Michał 20–22,  
40–43  
Ciompa Adam 19
- C**  
Cocteau Jean 32  
Cyklow Izaak 50  
Czachowski Kazimierz 84  
Czaja Dariusz 117, 125  
Czechowicz Józef 18, 75, 76, 78
- D**  
Danek Danuta 146  
Derrida Jacques 49, 50  
Domagalska Małgorzata 26  
Dos Passos John 32  
Dostojewski Fiodor 10, 12  
Douglas Mary 38, 158  
Dybel Paweł 12, 112, 117, 122,  
127, 128
- E**  
Eiger Bolesław 93  
Eiger Diana 93  
Eiger Kazimierz 93  
Eiger Marek (zob. Napierski  
Stefan) 75, 81, 92, 94, 95  
Eiger Maria (ps. Anna Kamiń-  
ska) 93, 95  
Eiger Zdzisław 93  
Eliot Thomas Stearns 132  
Essmanowski Stefan 138
- F**  
Faron Bolesław 142, 143  
Ficowski Jerzy 117, 118, 124  
Fik Ignacy 22, 23, 26, 27,  
40–43, 84, 85  
Flukowski Stefan 22, 42  
Foucault Michel 15

- Freidenberg Julia 129, 130  
 Freud Zygmunt 10, 12–14,  
 17, 19, 26, 33, 34, 41–43,  
 44–47, 109, 121, 122, 126–  
 129, 136–143, 146, 147,  
 150, 153, 159, 173, 174  
 Fryde Ludwik 22
- G**  
 Gałczyński Konstanty Ildefons  
 26  
 Głowiński Michał 78  
 Gombrowicz Witold 10, 18–22,  
 35–40, 42, 43, 201  
 Gordon Ewa 51  
 Grabiński Stefan 15  
 Grabowski Zbigniew 19, 21, 83,  
 127, 136, 137  
 Grotowski Jerzy 121  
 Grydzewski Mieczysław 17, 86  
 Gryszkiewicz Bogusław 106  
 Grzeniewski Ludwik Bohdan  
 76, 77
- H**  
 Habermas Jürgen 81  
 Haupt Zygmunt 20  
 Heidegger Martin 47  
 Hertz Aleksander 39  
 Hertz Paweł 75, 77  
 Hutnikiewicz Artur 32
- I**  
 Ionesco Eugène 132, 134  
 Irzykowski Karol 17, 31–35,  
 64, 65, 76  
 Iwaszkiewicz Jarosław 42, 83,  
 84
- J**  
 Janik Maciej 29  
 Janion Maria 14, 15
- Jarzębski Jerzy 108, 117  
 Joyce James 18–20, 24, 31, 32,  
 43, 136–138, 140, 141,  
 147, 173, 174  
 Jung Carl Gustav 25, 95
- K**  
 Kafka Franz 10, 13, 34, 35, 74,  
 102, 103, 107–109, 111,  
 112, 126, 127, 173  
 Kaliściak Tomasz 78, 92  
 Kamińska Ida 67  
 Karpiński Światopełk 26  
 Kierkegaard Søren 47–49, 54,  
 56  
 Kirchner Hanna 20, 21  
 Kitowska-Łysiak Małgorzata  
 114, 117, 118, 127  
 Kluba Agnieszka 83  
 Kłosińska Krystyna 15  
 Kochanowski Jacek 15  
 Kopaliniński Władysław 61, 87,  
 91  
 Korcelli Kazimierz 132  
 Korczak Janusz 9  
 Kostrzewa Radosław 110, 112,  
 117, 127  
 Krestmain Mary 130  
 Kristeva Julia 15  
 Kuncewiczowa Maria 47  
 Kuncewicz Piotr 34, 69  
 Kuśniewicz Andrzej 20  
 Kwiecień Roma 45, 46
- L**  
 Lacan Jacques 51  
 Lambroso Cesare 45  
 Lilien-Brzozdowiecki Artur 17  
 Lubelski Jakub 11



- Ł**uszczykiewicz Piotr 120
- M**aciejewska Irena 77, 78  
 Magnone Lena 17, 18, 33, 42,  
 43, 47, 127, 140, 141  
 Magris Claudio 71, 72  
 Malraux André 32  
 Mann Tomasz 10, 123, 137  
 Márai Sándor 105  
 Maritain Jacques 94  
 Meyrink Gustav 10, 61, 62  
 Miciński Bolesław 45–47  
 Molière 11  
 Mondschein-Dryszkiewicz Ali-  
 cja 122  
 Mrozek Sławomir 133–135,  
 154–156, 161, 175
- N**ałkowska Zofia 131  
 Napierski Stefan (właśc. Eiger  
 Marek) 18, 22–26, 28,  
 29, 41, 75–88, 90–96, 99,  
 173–176  
 Noika Constantin 143, 144  
 Nowaczyński Adolf 26  
 Nyczek Tadeusz 156
- O**lchanowski Tomasz 106, 117  
 Olejniczak Józef 29  
 Owczarski Wojciech 111, 112,  
 127
- P**anas Władysław 25, 28  
 Pasterski Janusz 77–79, 84, 85,  
 87, 96  
 Pavel Ota 10  
 Pecaric Sacha 51  
 Peiper Tadeusz 19
- Piętak Stanisław 75, 76  
 Piwiński Leon 82, 83  
 Pleśniewicz Andrzej 85  
 Pomianowski Jerzy 132  
 Poradecki Jerzy 78  
 Powołocki Stanisław 133  
 Prokop-Janiec Eugenia 27, 28,  
 36  
 Promiński Marian 18, 19, 137,  
 138  
 Proust Marcel 19, 32, 43, 137  
 Próchniak Paweł 29, 117, 118  
 Prus Bolesław 15  
 Przyboś Julian 79, 82  
 Puzyna Konstanty 132
- R**abelais François 39  
 Remarque Erich Maria 86  
 Reymont Władysław Stanisław  
 83  
 Rilke Rainer Maria 86, 118–  
 120, 127  
 Rosiek Stanisław 30, 124, 201  
 Różewicz Tadeusz 11  
 Rudnicki Adolf 17–29, 31–36,  
 39, 40, 42–44, 48, 56–60,  
 62, 63, 65–70, 73, 84, 137,  
 138, 142, 153, 173–176  
 Rudnicki Janusz 123, 125
- S**andauer Artur 52–54  
 Sartre Jean Paul 54, 55, 132  
 Schenfeld Ruth 59  
 Schreyer Alfred 124  
 Schulz Bruno 10, 18, 19, 21–26,  
 28–30, 34, 35, 41–43, 84,  
 85, 90, 101, 106–108,





- 111–114, 116, 118–128,  
137, 138, 142, 153,  
173–176, 201
- Sidon Karol 11
- Silberstein Teresa z Cohnów  
Markusowa 93
- Singer Icchok Baszewis 68,  
126, 127
- Słomczyński Maciej 18
- Słonimski Antoni 34
- Słowacki Juliusz 88
- Sofokles 10
- Starowiejska-Morstinowa Zofia  
84
- Stawar Andrzej 132
- Stawiński Julian 94
- Stekel Wilhelm 46
- Stempowski Jerzy 41, 91,  
139–141
- Stern Anatol 32
- Strykowski Julian 20
- Szekspir William 39
- Szlomo ben Icchak 51
- Szwarcman-Czarnota Bella 49,  
50
- T**arn Adam 18–26, 28, 29, 47,  
129–139, 141, 142, 144,  
146–148, 150–156, 159,  
160–163, 167–176
- Tertulian 94
- Tomkowski Jan 20
- Turgieniew Iwan 10
- Tuwim Emanuel 94
- Tuwim Irena 94
- Tuwim Julian 26, 75, 94
- V**attimo Gianni 143, 144
- W**al Anna 34
- Wat Aleksander 142
- Wawrzycka Jolanta 18
- Wążyk Adam 19–22, 42, 77, 137
- Whitman Walt 86
- Wierzejska Jagoda 16
- Witkiewicz Stanisław Ignacy  
19, 22, 42, 87, 201
- Wittlin Józef 55, 56
- Woolf Virginia 43
- Wójcik Tomasz 16
- Wróbel Józef 34, 65
- Wydmuch Marek 109
- Wyka Kazimierz 22
- Z**ąlszupin Aleksander, ciotecz-  
ny brat Ignacego Ząlszu-  
pina 129
- Ząlszupin Ignacy 129, 130
- Zapolska Gabriela 15
- Zawadzki Andrzej 143, 144,  
152
- Zawodziński Karol Wiktor 25,  
79
- Zaworska Helena 34, 43, 44,  
57, 142
- Zieniewicz Andrzej 16
- Zięba Jan 77
- Zweig Stefan 142



## Od redakcji

**Dr Magdalena Wasąg (de domo Jarnotowska)** pracuje na stanowisku asystenta naukowego w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych na podstawie rozprawy *Fantazmat ojca w twórczości Schulza, Rudnickiego i Napierskiego*. Od 2016 roku bierze udział w konferencjach naukowych organizowanych w ramach Międzynarodowego Festiwalu im. Brunona Schulza w Drohobyczu. Jej zainteresowania badawcze dotyczą prozy awangardowej lat 30., skomplikowanego problemu uwikłania pisarzy żydowskiego pochodzenia w projekty awangardowe – wkraczające w interdyscyplinarne rejony – przemian historycznych, społecznych, filozoficznych. W ramach Pracowni Schulzowskiej zainicjowanej przez prof. Stanisława Rośka z Uniwersytetu Gdańskiego bada relacje Alicji Dryszkiewicz – Brunona Schulza – Witolda Gombrowicza – Stanisława Ignacego Witkiewicza. Pełni funkcję Sekretarza Redakcji międzynarodowego czasopisma naukowego „Zagadnienia Rodzajów Literackich/The Problems of Literary Genres”.

