

Schulzowska „ornitopeja”¹

Ornitologiczne zainteresowania Brunona Schulza są znane, były kilkakrotnie relacjonowane i komentowane², a jednak wydaje się, że warto do nich powrócić. Chociażby po to, aby postawić pytanie, skąd pisarz czerpał swoją wiedzę na ptasie tematy. Ale nie tylko w tym celu.

Schulz był najwyraźniej zafascynowany ptakami, które w jego prozie pojawiają się częściej niż inni przedstawiciele świata fauny. Ptaki niejako wyznaczają rytm *Sklepow cynamonowych*, a przynajmniej zawiązują dramaturgię i ją, by tak rzec, rozwiązują; wydarzenia z ich udziałem stanowią klamry losów głównego bohatera, Jakuba. Już na początku pierwszego tomu prozy, w trzecim opowiadaniu zatytułowanym wprost *Ptaki*,³ pojawia się niezwykle wymowny obraz Ojca, który – w odpowiedzi na nudę długich zimowych dni – zakłada na strychu „wylęgarnię jaj”, gdzie hoduje egzotyczne okazy. „Z wielkim nakładem trudu i pieniędzy sprowadzał ojciec z Hamburga, z Holandii, z afrykańskich stacyj zoologicznych zapłodnione jaja ptasie, które dawał do wylęgania ogromnym kurom belgijskim” – czytamy (s. 23).⁴ To niewinne hobby z czasem przeobraża się w pasję eksperymentatora-kreatora, który w swoim laboratorium – niczym doktor Frankenstein – prowadzi doświadczenia zmierzające do stworzenia nowych istot. I podobnie jak Frankenstein stworzył monstrum ludzkie, tak Jakub tworzy monstra ptasie: niepodobne do niczego, tandetne, kalekie, skażone błędem człowieka aspirującego do pozycji i rangi demiurga.

Potomstwo tej dziwacznej hałastry powraca w niemal ostatnim obrazie *Nocy wielkiego sezonu* (pierwotnie opowiadania ze *Sklepow cynamonowych*: nadlatuje nad miasto jako „kolorowa wysypka”. Składa się z samych dziwolągów, budzących jednak wzruszenie swego stwórcy, chociaż są to tylko stworzenia papierowe i ślepe. Znajdują się w tej grupie ptaki stanowiące „nieudolne konglomeraty skrzydeł, potężnych nóg i oskubanych szyj”, przypominające „źle wypchane sępy i kondory, z których wysypują się trociny” (s. 109). Ich wizualna atrakcyjność nie przekłada się jednak na trwałość. Są to bowiem ledwie pałuby, które, podobnie jak cały świat „nocy wielkiego sezonu”, zostały dotknięte „zarazą zmierzchu”: zapowiadają kres, nieuchronny koniec (świata). Dowiadujemy się, że pod presją owej „zarazy” wszystko „wnet butwiało, czerniało, rozpadało się w próchno” (s. 102). Ptaki poruszają się, co prawda, „wzniosłym lotem”, „majestatycznymi liniami cichych bujań” (s. 109), ale co to za majestat, skoro są „zwyrodniałe” i „wybujale”, zdegenerowane i „zmarniałe wewnętrznie”. „Wystrzelone głupio wzrostem, wyogromnione niedorzecznie, [plemię to] było wewnątrz puste i bez życia” (s. 110) – pisze autor. Ów diametralny kontrast pomiędzy aspiracjami i możliwościami ornitofauny nie wróży nic

MAŁGORZATA
KITOWSKA-ŁYSIAK

Sceny z Dodolandii. Przypisy do imaginarium Brunona Schulza

dobrego: kilku wesółków kamieniami przeistacza ptasie niebo w stos padliny. Dopiero teraz w pełni ujawnia się stwórcza niemoc Ojca: lichota, bylejakość, tandeta, śmieszność jego kreacji. Oto parodia piątego dnia stworzenia. To ambicje Jakuba, niepoparte kompetencjami, są powodem ptasiej zagłady; jego demiurgiczne aspiracje nie prowadzą do pomnożenia dobra, a wręcz przeciwnie: prowokują zło. Wydaje się, że wątek ten można odczytywać jako ślad Schulzowskich zainteresowań gnostycyzmem.⁵

Innym tekstem, który trzeba tutaj wskazać, jest opowiadanie *Dodo* zawarte w tomie *Sanatorium Pod Klepsydrami* (pierwodruk: „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 2, s. 33-35⁶). Jak zauważył Jerzy Ficowski, pierwowzorem głównego bohatera, noszącego tytułowe imię, był kuzyn pisarza, Dawid Heimberg, syn ciotki pisarza Reginy (literackiej Retycji). Imię Dodo jest tutaj najprawdopodobniej imieniem domowym Heimberga, rzeczywistym zdrobnieniem imienia Dawid.⁷

Wydaje się jednak, że Dodo ukształtowany został tyleż na kształt Dawida Heimberga, co na wzór i podobieństwo zupełnie innej figury. Zanim jednak do niej przejdę, przypomnę, że ów bohater ma w opowiadaniu „ciało półgłówka”. Jest „niejako wycofany z obiegu”, co stanowi skutek defektu mózgu spowodowanego przebytą w dzieciństwie chorobą. Czytamy, że w momencie, gdy tracił on zainteresowanie rozmówcy, „spadał z powrotem do właściwej sobie roli statysty i biernego obserwatora”. W swojej dziwności był wyjątkowy: „wyjątkowość jego losu rosła z nim razem, jakby sama przez się zrozumiała”, chociaż była to wyjątkowość „zamarginesowana”. Co ciekawe, ta „[...] uprzywilejowana wyjątkowość została wysledzona, zwężona drapieżnie przez chytrze zaczajoną i zawsze głodną żeru złośliwość ludzką”. Postać tę przenikliwie zinterpretował Stanisław Rosiek (zob. hasło w *Słowniku schulzowskim*), wskazując na jej dybukowość, chociaż nie odwołując się bezpośrednio do tego pojęcia. We wspomnianym tekście czytamy, że Schulz opisuje „[...] figurę troistą: ciało zamieszkiwane przez dwie dusze, czy też przez dwie istoty: przez półgłówka Doda i przez Zamurowanego, któremu czasem udaje się przedostać i przemówić nocnym krzykiem. Ten

pierwszy zawiaduje ciałem, z którego nie potrafi korzystać, ten drugi – Zamurowany – pozbawiony wszelkiej fizyczności, nie ma dostępu do świata. Ale to ciało – tak źle kierowane przez Doda – żyje jakby własnym rozpięciem, realizuje wpisany w nie scenariusz i przemienia się w taki sposób, jakby Zamurowany żył pełnią życia, a ono zapisywało jego życiowe doświadczenia”. Czy w Zamurowanym nie można widzieć ducha zmarłego, który usadowił się w ciele Doda, zawładnął nim i kieruje niezależnie od jego woli i fizycznych możliwości?

Zamurowany nosi w sobie minione, przeszłość, historię. Być może Schulz syntetyzuje tu na mocy wyobraźni – a więc zgodnie z logiką swojej pisarskiej praktyki – „fakty historyczne”, konkrety o rozmaitej genezie i proveniencji. Czy jest świadomy, że odwołuje się nie tylko do imienia swojego krewniaka, ale także do postaci biblijnej, że niejako sakralizuje realną postać? Niezwykle interesujące światło na ów fakt rzuca, traktowana jako potwierdzenie potęgi Izraela, inskrypcja na tak szczególnym „dokumencie”, jakim jest – znany już za życia pisarza (odkryty w 1868 roku) – datowany na IX wiek przed Chrystusem Kamień Moabicki (Stela Meszy). Większość pojawiających się w tekście imion i nazw występuje także w Starym Testamencie; dotyczy to również imienia Dawid, które jest tłumaczone jako pochodzące od słowa *dode*, co oznacza „umiłowany” lub „wujek”.⁸ Jako słowo pokrewne w inskrypcji występuje Dodo, którego tożsamość nie została zidentyfikowana; przyjmuje się, że imię to nosiło bóstwo izraelskie.

Zarazem Schulzowski opis, jak charakterystyka i koleje losu bohatera, podobnie jak charakterystyka eksperymentatorskich tworców Jakuba (owych „źle wypchanych sępów i kondorów”), przypominają wygląd i koleje losu tajemniczego, wymarłego ptaka dodo.⁹ Dodo to przecież także rzeczownik pospolity, oznaczający gatunek nietotów (*Raphus cucullatus*; u Linneusza *Didus ineptus*) z rodziny drontów, które wyginęły pod koniec XVII wieku. Według współczesnych uczonych, dodo był w ogóle jedynie przerośniętym gołębiem (krewnym gołębia nikobarskiego z południowo-wschodniej Azji i gołębia zębaczka z Samoa¹⁰) i nie miał w sobie nic nadzwyczajnego, o ile nie liczyć tzw. efektu wyspy, który polega na tym, że na oderwanym od kontynentu kawałku lądu duże zwierzęta maleją, a małe rosną. Dodo byłby zatem wyolbrzymionym gołębiem, co – zważywszy jego gabaryty¹¹ – nie jest jednak całkiem zwyczajne. Miał błękitnoszarawe ubarwienie, co przekazują jego liczne wizerunki, a jako ciekawostkę dodam, że zachowała się także podobizna dodo albinosa – malowali go między innymi Pieter Holsteyn (1580-1662) i Pieter Withoos (1654-93). A więc i taki wariant istniał(?). W przypadku dodo wszystko jest możliwe. Nie jest to, co prawda, stuprocentowy przykład Borgesowskiej „istoty zmyślonej”, ale status ma niepewny; jest bowiem od dawna niczym

okaz z „muzeum wycofanych rodzajów”, z „rupieciarni Raju ptasiego” (*Noc wielkiego sezonu*, s. 110). Oddziałuje na wyobraźnię bardziej niż dinozaury, ponieważ stał się archetypem istoty, której bezmyślny człowiek zgotował tragiczny los. Jest zabytkiem-świadkiem czasów szczęśliwych, bezgrzesznych. W tejsze właśnie perspektywie Schulz lokował ptasie plemię stworzone przez Ojca-Demiurga. Ale, czy przez to, że losy jego wytworów okazały się marne, pisarz chciał powiedzieć, że jedynym prawdziwym, niesztucznym światem był świat nietkniętej przez człowieka natury, ów świat powołany przez Stwórcę do życia dnia piątego, poprzedzającego dzień stworzenia człowieka? Wraz z pojawieniem się tego ostatniego wszystko degeneruje się, wyrodnije, zamiera. Domorośli uzurpatorzy nie mają dość mocy, aby odtworzyć – zgodnie z ideą „wtórnej demiurgii” – istniejąca materia jest przetwarzana, poddawana rekreacji, a nie wykreowywana z „niczego” – ów pierwotny Raj. Inspirują jedynie osobliwe „zmarłychwstanie ciał” – niekompletnych, kalekich, pałubiastych. Nie mają one wiele wspólnego z istotami (ptakami), które w wielu kulturach symbolizują duszę, uduchowanie itp., a co za tym idzie – sublimację.

Powracając do ptaka dodo, należy podkreślić, że pisarz nigdy nie wykorzystuje jego nazwy pospolitej, zawsze operuje nazwą własną (Dodo), a tym samym metaforą – ptak jest „analogonem” bohatera literackiego, wręcz „człowiekiem metaforycznym”, jak powiedziałby Lévi-Strauss. Nomen omen, nieco podobnie jak w przypadku Jakuba, o którym czytamy, że jego ciało miało swój „analogon” w ciele kondora (kondor to wręcz – pisze Schulz w opowiadaniu *Ptaki* – „starszy brat” Jakuba, s. 23),¹² ciało Dodo wydaje się mieć odpowiednik w ciele dodo. Zbieżności się tu zresztą piętrzą: sylwetki kondora (sępa) i ptaka dodo, ale także indyka, który przecież u Schulza również jest obecny (notabene, o dodo pisano niekiedy *per* „indykowały”), są podobne. Ptaki wyglądają – mówiąc słowami Bachelarda – jak „źle skrojone żywoty”: są niezgrabne, a do tego mają „haczyście”,¹³ niczym u gryfów, ciężkie dzioby, „podobne do klódek i zamków” (*Noc wielkiego sezonu*, s. 110¹⁴), co przywodzi na myśl monstra ze średniowiecznych bestiariuszy.

Chociaż więc topografia ciała dodo w świecie wspomnianych ptaków nie jest niezwykła, różni go od pozostałych coś znacznie bardziej istotnego: jest ptakiem wymarłym, tajemniczym, należy wyłącznie do przeszłości. W odniesieniu do prozy Schulza przypadek, o którym mówię, jest wyjątkowy z jednego jeszcze względu: tylko tam mamy bowiem do czynienia ze swoistą symetrią – właśnie tam, gdzie Schulz ptasie imię nadaje ludzkiemu/męskiemu bohaterowi; i nie jest to wyłącznie związek, by tak rzec, fonetyczny.

Co więcej, ów męski bohater robi wrażenie fizycznie spokrewnionego z innymi ludzkimi/męskimi bohaterami opowiadań, jak Edzio i Emeryt, przez co staje się

istotą łączącą świat zwierząt i świat ludzi. Jeszcze lepiej (i pełniej) niż proza ukazują ów stan rzeczy zarówno autorskie ilustracje do opowiadań (Emeryt ma na tychże ilustracjach twarz pisarza),¹⁵ jak i inne rysunki oraz ryciny z *Xięgi bałwochwalczej*, które uwidaczniają, że wszystkie wymienione postacie, łącznie z Dodo, współtworzą znany i opisywany Schulzowski archetyp mężczyzny: w tzw. średnim wieku, niewysokiego, raczej krępego, z krótką szyją, dużą głową, krótkimi nogami, jednym słowem – ciężącego ku ziemi, słabego, wycofanego z życia, reprezentanta wymierającego gatunku.

Smaczny jak dodo

Pierwsza nazwa ptaka dodo brzmiała *walghvogel*, ale z czasem zastąpiła ją prostsza, ta, którą posługu-

jemy się dzisiaj (warto tu wspomnieć, że najlepszego zdania o dodo nie mieli Anglicy, którzy nazywali go opisowo, charakteryzując jako ptaka gnuśnego, pokracznego – *wallowbird*, lub obrzydliwego – *loathsomebird*). Pochodzi ona bądź od portugalskiego *dodo*, co znaczy prostaczek albo po prostu głupek, bądź od holenderskiego *dodoor*, czyli leniwy, albo *do-daersen*, co równa się tłusty tyłek. Ptak był bowiem uważany za tak ufego, że aż pozbawionego instynktu samozachowawczego; poza tym nie potrafił uciekać – uniemożliwiła mu to nieproporcjonalna, groteskowa budowa ciała: krępy, ciężki korpus, nie zrównoważony małą głową. Jediną bronią dodo był dziób, którego jednak praktycznie nie używał w celach obronnych.



Rekonstrukcja dodo przeprowadzona na podstawie aktualnych badań; Londyn, Oxford University Museum of Natural History

Dodo żyły na Mauritiusie (w herbie do dzisiaj znajduje się wizerunek ptaka), gdy wyspa nie była jeszcze zasiedlona, a zatem ponad 2500 lat temu. Nie latały, ponieważ, zdaniem badaczy, czuły się bezpieczne, nie miały naturalnych wrogów; nie bały się zatem też myśliwych, gdy ci ostatecznie na wyspę dotarli. Pierwszy opis ptaka opublikowali w roku 1599 żeglarze holenderscy, którzy rok wcześniej dopłynęli do wyspy pod wodzą admirała Jakuba von Necka. Przed nimi na Mauritiusie znaleźli się jednak Portugalczycy (1505), którzy byli pierwszymi smakoszami dodziego mięsa (oni też nadali wyspie nazwę: *Ilha do* – Wyspa Dodo). Portugalczycy okazali się niewdzięczni: nie dość, że objawiając nadmiar apetytu, rozpoczęli ptasią zagładę, to, zupełnie nie doceniając wkładu dodo w swoje przetrwanie na wyspie, pozostawili w spadku złośliwe powiedzenie: *Glupi jak dodo*. Ich kulinarne upodobania podzielili następcy, ale następcy następców nie mieli już szansy, aby smakołyku spróbować. Żeglarze wytrzebili ptaka doszczętnie (Anglicy mawiają: *Dead like a dodo*), tak że do dzisiaj organizowane są ekspedycje badawcze w poszukiwaniu jego reliktyw, które miałyby ułatwić rekonstrukcję, a także umożliwić określenie trybu życia.

Podróżnicy przywozili, co prawda, do Europy ptaki wielokrotnie: według różnych źródeł do połowy XVII wieku bądź nawet do roku 1681 można je było oglądać w wielu ośrodkach, gdzie robiły karierę jako, nie przymierzając, dziwolągi z gabinetów osobliwości – umieszczano je w klatkach i wystawiano na pokaz (zmuszano przy tym do „jedzenia” kamieni¹⁶), ale ostatecznie nie zachował się żaden kompletny szkielet. Więcej nawet, spośród ocalonych reliktyw poszczególne części ciała ptaka uległy rozproszению i przetrwały w różnych zbiorach: czaszka w Kopenhadze, dziób w Pradze, stopa w Oxfordzie. Do dzisiaj zatem ornitologowie zmuszeni są poruszać się w sferze hipotez i domysłów, aczkolwiek ikonografia dodo jest wcale niemała.

Dodo portretowany

Liczne przedstawienia malarskie, rysunkowe, graficzne ukazują różne wyobrażenia zagadkowego ptaka. Nie wszyscy autorzy jego przedstawienia widzieli swojego modela: większość najwcześniejszych podobizn powstała na podstawie relacji, które przekazali żeglarze, a kolejne były wariacjami opartymi na pierwszych. Niemniej, autorzy przedstawień snują fantazje w granicach przyzwoitości i generalnie eksponują spore rozmiary dodo (szacuje się, że liczył około metra wysokości i ważył około 20-23 kilogramów), beczkowaty korpus pokryty delikatnym pierzem, dużą głowę, krótkie, masywne nogi, tzw. uwstecznione, karłowate skrzydła i krótki ogon, różnicują natomiast dziób (skracając bądź wydłużając, nadają mu różne kształty) oraz kolorystykę piór (bywa jednolita lub urozmaicona). Chociaż pierwsze „portrety” nielota pochodzą z samego początku XVII wieku (są to anonimowe ry-

sunki z lat 1601-03¹⁷), to, paradoksalnie, jego egzotyczność i zagadkowość metaforycznie akcentuje błąd w najbardziej bodaj znanym wyobrażeniu, które wyszło w 1626 roku spod ręki flamandzkiego malarza Roelandta (Rolanda) Jacobsza Savery’ego (1576-1639) – dront dodo ma dwie lewe nogi, swoim kalectwem zdaje się przypominać ułomne twory Schulzowskiego Demiurga-Jakuba.

Savery, uznany pejzażysta, malarz martwych natur, a także świata zwierząt i roślin, malował dodo wielokrotnie – jego postać pojawia się między innymi wśród innych zwierząt w rozbudowanej, malowniczej kompozycji stanowiącej rodzaj ptasiego portretu zbiorowego, za który można uznać *Pejzaż z ptakami (i dodo)* z 1628 roku.¹⁸ Nad wymaginowanym krajobrazem góruje tutaj ślad ludzkiej ręki, czyli sylwetka „antycznej” świątyni, ale jest ona umieszczona dyskretnie, w lewej górnej kwaterze przedstawienia i nieco skryta wśród zieleni, podczas gdy pozostałą przestrzeń wypełniają postacie licznych ptaków żyjących w idealnej symbiozie, chociaż są wśród nich zarówno ptaki domowe, jak drapieżniki, zarówno roślino-, jak mięsożerne. Gdyby nie owa okrągła świątynia budowla, sceneria byłaby wręcz rajską – tyle w niej barw, powietrza, a przede wszystkim niezmaconego obecnością człowieka spokoju. Rajski tytuł (*Raj*) nosi zresztą inne dzieło malarza, na którym, w równie urozmaiconym zwierzyńcu, także można dostrzec dodo – to obraz z tegoż samego 1628 roku.¹⁹

Roelandt Savery po ukończeniu nauki w 1603 roku pracował dla Rudolfa II i Macieja Habsburgów w Pradze,²⁰ gdzie przebywał między rokiem 1603 a 1606, a zatem wiele lat przed powstaniem obrazów przedstawiających dodo, które wykonywał głównie w drugiej połowie lat 20. XVII wieku (większość datowana jest na 1626-28). Niemniej to właśnie na dworze Habsburgów, dzięki znajdującej się tam menażerii, zainteresował się egzotycznymi zwierzętami, w tym ptakami, i zaczął je malować. W kontekście schulzowskim z oczywistych względów istotna jest jednak przede wszystkim informacja dotycząca Wiednia. Tym bardziej że na początku XX wieku dwie prace Savery’ego (w tym wspomniany *Pejzaż z ptakami i dodo*²¹) znajdowały się w Kunsthistorisches Museum. Inną natomiast, utrzymaną w urozmaiconej, intensywnej kolorystyce, acz skromniejszą kompozycyjnie, chociaż podobnie jak pejzaż przedstawiającą dodo w grupie innych egzotycznych ptaków, posiadało (i posiada do dzisiaj) londyńskie The Natural History Museum. Obraz jest o tyle intrygujący, że zdaniem George’a Edwardsa (będzie jeszcze o nim mowa) był malowany z żywego ptaka.

Historia londyńskich zbiorów związanych z dodo, sama w sobie interesująca, wiąże się poniekąd z losami dzieła innego artysty o znanym nam już nazwisku – Jana Savery’ego (1589-1654), bratanka Roelandta. Fa-

scynacja ptakiem dodo była w tym przypadku rodzina. Wizerunek autorstwa Jana Savery'ego (z 1651 roku) do dzisiaj przechowywany jest w Oxford University Museum of Natural History, obok innych przedstawień, szczątków ptaka oraz rekonstrukcji jego sylwetki.

Wcześniej niż wspomniane dzieła, a także równoległe z nimi i później, powstawały inne.²² Ptak i jego historia przez kilka stuleci fascynowały bowiem zarówno dociekliwych uczonych, jak i artystów, nie mówiąc już o władcach, zawsze przecież żądnych sławy. Na około roku 1610 datowana jest na przykład piękna miniatura perskiego malarza Ustāda Mansura, uchodząca za najwiarygodniejsze przedstawienie dodo (obrazy Roelandta Savery'ego, podobnie jak jego bratanka, uważane są za amatorskie fantazje). Mansur był nadwornym artystą Jahangira, pochodzącego z dynastii Wielkich Mogołów jednego z najbardziej światłych władców indyjskich; miał widzieć ptaka właśnie na jego dworze, dokąd dodo trafił za pośrednictwem Portugalczyków. Namalował swoisty reprezentacyjny „portret wśród asystencji”, ujęty w symultaniczną kompozycję, której centrum stanowi dominująca w obrazie władcza sylwetka ptaka; powyżej i poniżej, niemal w tym samym pierwszym planie, usytuowane są drobniejsze figury jego towarzyszy. Dodo nie ma tutaj nadzwyczajnego upierzenia, przeciwnie – w porównaniu z ubarwieniem ptaków, które go otaczają, wydaje się szarzały, wyróżnia się natomiast unikatową budową i, jeśli tak można powiedzieć, introwertyczną naturą: podczas kiedy pozostałe ptaki zajęte są krzątacstwem, on zdaje się rezygnować z zapobiegliwości i dystansować wobec otaczającego świata. Przyjmuje rolę „statysty i biernego obserwatora”, porównywalną z postawą Schulzowskiego bohatera opowiadania *Dodo*. Tego wrażenia nie zaciera detaliczny rysunek, który stanowi podstawę ekspresji tego niezwykle szlachetnego w swej oczywistej prostocie dzieła; jawi się ono jako, by tak rzec, portret psychologiczny skupionego na sobie, wycofanego w głąb oryginała.²³

Na liście autorów zafascynowanych „sprawą dodo” nie może też zabraknąć George'a Edwardsa (1694-1773), angielskiego przyrodznanca uważanego za ojca brytyjskiej ornitologii, twórcy czterdziestotomowej *Historii ptaków* opatrzonej trzema tomami suplementu. Podobizna dodo jego autorstwa trafiła między innymi do jednego z tomów obszernej publikacji pod nazwą *Gleanings of Natural History, exhibiting figures of quadrupeds, birds, insects etc.* (ten z dodo ukazał się w roku 1760).²⁴ Edwards umieścił ptaka w suplementie, a nie w głównej edycji swojego dzieła. Czy zbyt późno dotarła doń wiedza na jego temat, czy też stworzenie nie zmieściło się w klasyfikacji objętej podstawowymi czterdziestoma tomami *Historii*...? Jakkolwiek jest odpowiedź na to pytanie, trudno oprzeć się wrażeniu, że dodo został przed Edwardsa potraktowany jako

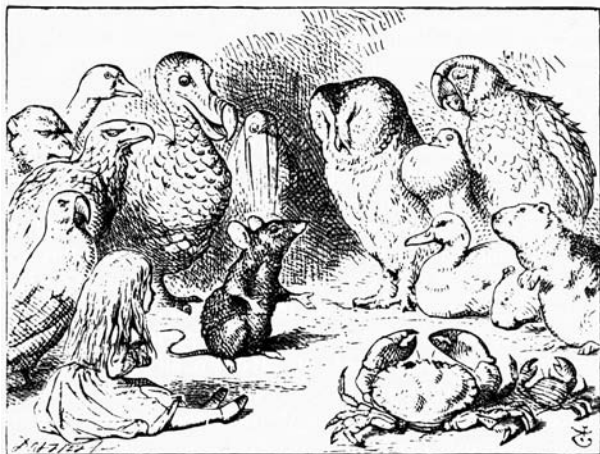
istota marginesowa, a może nawet, jak powiedziałby Schulz, „zamarginesowa”. Na planszy, która towarzyszy opisowi ptaka, widać obok niego świnkę morską, a to – przez kontrast wielkości – podkreśla jego rozmiary i majestat. Co rzadkie, w odróżnieniu od innych portretów, tutaj dodo bystro, a nawet przenikliwie zdaje się obserwować otoczenie.

Bardzo interesujący jest również piękny manuskrypt sporządzonej w roku 1812 przez Otto Saaba mapy Australii,²⁵ ozdobionej osobliwą poglądową bordiurą, której kwatery wypełnia osiemnaście kolorowanych akwarelą rysunków przedstawiających mieszkańców regionu Pacyfiku, ludzi i zwierząt. Jest wśród nich barwna podobizna dodo.

Do portrecistów ptaka dodam jeszcze Lorenza Okena (Okenfussa, 1779-1854). Oken, naturalista o duszy romantyka, wybitny zoolog, wsławił się tym, że, analogicznie jak kilku jego współczesnych, twierdził, iż w procesie ontogenezy człowiek, zanim stanie się *Homo sapiens*, jest najpierw bezkręgowcem, rybą, płazem, gadem, ssakiem, małpą. Nie to jest jednak w tym miejscu najważniejsze (choć zaskakuje fakt, że wokół dodo skupiło się grono dziwaków nie mniejszych niż on sam...), a stworzony przezeń, opublikowany w roku 1843 jako element ilustracji jednego z jego dzieł, „konterfekt” dodo.²⁶ Zestawiony na planszy z innymi ptakami (w tym nietłami, jak struś), prezentuje go dostojnego niczym ów „lama buddyjski, pełen niewzruszonej godności w całym zachowaniu, kierujący się żelaznym ceremoniałem swego wielkiego rodu”, do którego Schulz porównuje kondora (*Ptaki*, s. 24).

„Do-do-dodgson”

Ale to nie przedstawienie autorstwa Mansura, nieznane, jak wspomniałam, przez długi czas, ani prace Edwardsa czy Okena, lecz portrety dodo wykonane przez Flamandów miały się okazać dziełami zapładniającymi wyobraźnię innych twórców. Dotyczy to przede wszystkim dzieła Jana Savery'ego w oksfordzkim Muzeum Historii Naturalnej. Widział je tam Lewis Carroll,²⁷ który uczynił ptaka jednym z bohaterów *Alicji w krainie czarów* (pierwsze wydanie, wycofane z powodu złej jakości ilustracji: 1865, w listopadzie tego samego roku ukazało się drugie, postdatowane na 1866),²⁸ nawiasem mówiąc, karykaturując samego siebie (nawiązał przy tym do swojego nazwiska – Dodgson, a także spowodowanego jękaniem przezwiska *Do-do-dodgson*). W konsekwencji – nie mogło być inaczej – otrzymaliśmy kolejne, znacznie bardziej znane, plastyczne wyobrażenie ptaka: tym razem wykonane przez ilustratora *Alicji*... Johna Tenniela.²⁹ Książka oczywiście była ilustrowana wiele razy, między innymi już wkrótce po wygaśnięciu w 1907 roku umowy Tenniela z Carrolem, jeszcze w pierwszej dekadzie XX wieku, przez Arthura Rackhama (1907)³⁰ i Harry'ego Rountree (1908).



John Tenniel, *Opowieść Myszy*, 1865 (data pierwodruku); repr. wg: Lewis Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył Robert Stiller, Lettrex: Warszawa 1990, s. 61 (rozdz. *Kałuża lez*).

Te najwcześniejsze ilustracje, zwłaszcza drzeworyty Tenniela, częstokroć powtarzane przez licznych wydawców, weszły do popularnej ikonosfery europejskiej i amerykańskiego dziecka (głównie dziecka, chociaż wiadomo, że powieść ma podwójny adres), pomimo, że bywały i są rozmaicie oceniane.³¹

Alicja... trafiła na światową listę arcydzieł o największej poczytności i największym oddziaływaniu na kulturę, obok – bagatela! – Biblii i dramatów Szekspira. Przy tym dzieło Carrolla jako ilustratora rozślawiło przede wszystkim Tenniela, chociaż poddał się on niewątpliwie bardziej naturze własnych artystycznych przyzwyczajęń niż naturze ilustrowanej prozy. Z perspektywy niniejszego tekstu istotniejsze jest jednak, że to Tenniel pozostaje pierwszym autorem wizualnego przedstawienia Dodo, a nie dodo, bohatera literackiego, a nie ptaka z rodziny drontowatych, chociaż tenże bohater literacki ma postać *Raphus cucullatus*. Status wyobrażeń Tenniela jest więc z oczywistych względów odmienny od statusu wizerunków dodo powstałych w poprzednich stuleciach.

Tenniel przedstawił Dodo dwukrotnie, idąc w ślad za treścią utworu Carrolla. Ptak pojawia się w zakończeniu drugiego rozdziału książki, gdzie wraz z innymi zwierzętami wpada do „kałuży lez”, ale rolę decydującą odgrywa w rozdziale trzecim, zatytułowanym *Kumoterski wyścig i ogoniasta opowieść*: wymyśla sposób osuszenia zwierząt, organizuje wyścig, określa zasady jego przebiegu i sposób nagradzania uczestników. Pierwsza ilustracja ukazuje, jak wśród ociekającego wodą towarzystwa wysłuchuje opowieści Myszy, która znajduje się w centrum; Dodo należy tu do kręgu biernych słuchaczy. W kolejnym epizodzie to jednak on jest głównym bohaterem: wręcza Alicji nagrodę za udział w wyścigu – jej własny naparstek. Oboje stoją pośrodku sceny, a w tle, za mgłą, widać pozostałe zwierzęta. Dodo wygląda nobliwie – przyjmuje wyprostowaną posta-

wę statecznego dżentelmena, podpira się laseczką.

Prace Tenniela nie wyróżniają się specjalnie, ani *in plus*, ani *in minus*, na tle osiągnięć współczesnych mu ilustratorów. Uważane są, co prawda, za niesamodzielne, wzorowane na estetyce prac Grandville'a, ale zważywszy stylistykę, nie wydają się najgorsze. Proweniencja estetyki, której hołdował Tenniel, nie jest zresztą jednoznaczna, można wskazać co najmniej kilka źródeł inspiracji. Jeśli chodzi o figurę dodo, to wzorem był dlań najprawdopodobniej, utrzymany w bogatej, „rajskiej” kolorystyce, obraz George'a Edwardsa z 1759 roku, przedstawiający go w otoczeniu innych ptaków.³²

Jeśli zaś chodzi o komplet ilustracji do *Alicji...*, to trudno komukolwiek było aspirować do ideału, czyli trzydziestu siedmiu delikatnych rysunków samego Carrolla, przeznaczonych do rękopisu książki ofiarowanego Alice Liddell na gwiazdkę 1867 roku „na pamiątkę letniego dnia”, jak mówi dedykacja.³³ Robert Stiller zwraca uwagę, że przypominają one – głównie towarzyszące limerykom – rysunki Edwarda Leara.³⁴ Rzeczywiście, prace Carrolla, chociaż nie są tak dowcipne jak rysunki Leara, mają analogiczną lekkość, operują skrótem myślowym, podejmują z tekstem dialog, podczas gdy obrazki Tenniela pełnią wobec słowa funkcję „opisową”, użyteczną, dopowiadającą tekst, przede wszystkim *sensu stricto* ilustracyjną, mają, by tak rzec, charakter zamknięty; wydają się przez to bardziej osadzone w tradycji, anachroniczne. Natura rysunków i Leara, i Carrolla jest odmienna: cechuje je niedopowiedzenie, wręcz – jeśli wolno odwołać się do Bachelarda – „poetyka marzenia”. Trzeba jednak sprawiedliwie zaznaczyć, że w oryginalnej, czarno-białej, surowszej wersji autorskiej rysunki Tenniela robią znacznie lepsze wrażenie, niż w – może nawet już dzisiaj lepiej znanej – wersji rozmyślonej kolorami, „poprawionej”, prawdopodobnie zgodnie z oczekiwaniem dziecięcego czytelnika, przez jego następców.

Chociaż ujęcia ptaka przez rzeszę jego opisywaczy i bardziej czy mniej zdolnych malarzy i rysowników mają niejednokrotnie wiele uroku oraz liczne walory plastyczne, to pierwszym autorem, który świadomie wykorzystał jego postać do celów wykraczających poza ornitologiczną faktografię, był wedle wszystkich danych Lewis Carroll. Zagadkowość ptaka najwyraźniej odpowiadała jego wyobraźni. Carroll nie scharakteryzował jednak w tekście książki wyglądu zewnętrznego Dodo, a jego rysunki trudno uznać za wskazówkę, skoro nie były powszechnie dostępne. Takie wyobrażenie ptaka stworzył dopiero Tenniel, najprawdopodobniej w oparciu o te same źródła, z których korzystał autor książki, czyli zasoby Muzeum Historii Naturalnej w Oksfordzie. Antropomorfizując dodo, pragnął on jednak, aby wyznacznikiem jego uczłowieczenia nie była wyłącznie ludzka mowa. Odwołał się zarazem do współczesnego sobie obyczaju i mody. Stąd (w rozdziale III) pełna godności postawa bohatera, a także wysu-

nięte spod piór dłonie, z których jedna trzyma laseczkę, druga zaś – notabene widać, że wylaniająca się z rękawa – podaje Alicji naparstek; stąd też dokładnie przylegające do ciała upierzenie, które kojarzy się z tużurkiem i z beretem, w XIX wieku nakryciem głowy nonkonformistów i artystów.

Co Schulz mógł odkryć po stronie Alicji?

Pierwsze polskie tłumaczenie dzieła Carrolla, autorstwa niejkiej Adeli S. ukazało się pod tytułem *Przygody Alicji w krainie cudów* w roku 1910. Nie zachowało się w zbiorach publicznych.³⁵ Wiadomo jednak, że zawierało trzydzieści osiem ilustracji.³⁶ Rok wydania sugeruje, że Schulz mógł je znać, chociaż bezlitosna chronologia wskazuje, że nie mogła to być lektura jego dzieciństwa. Przekład (wolny) drugi i ostatni za życia autora *Sklepow cynamonowych*, dokonany przez Marię Morawską, opatrzony ilustracjami Tenniela, został opublikowany w roku 1927 (miał wznowienia jeszcze przed 1939 rokiem), a zatem oba tłumaczenia pojawiły się na rynku wydawniczym przed ukazaniem się pierwodruków wszystkich wspomnianych wyżej opowiadań Schulza, w tym historii poświęconej Dodo.

Jeśli Dodo Carrolla-Tenniela uznamy za poprzednika bohatera prozy Schulza, to trzeba będzie zauważyć, że na kartach *Alicji*... ptak, co prawda, awansuje do rangi Dodo, ale nadal pozostaje ptakiem. To dodo uczłowieczony tylko fragmentarycznie, przede wszystkim jako mówiący przykład avifauny, podczas gdy u Schulza sprawa wygląda na daleko bardziej złożoną: jego Dodo jest człowiekiem, i to, by tak rzec, z pozoru fizycznie kompletnym. Autor *Sanatorium*... idzie zatem dalej niż Carroll: zachowuje nazwę (jako imię swojego bohatera), niektóre cechy sylwetki i „psychiki” ptaka, ale wizualnie stworzenie „odptasza”, niejako „wydobywa” człowieka z ptaka.

Prócz prozy obraz efektów tego procesu dają autorskie ilustracje do opowiadania. Pierwotnie Jerzy Ficowski wskazał ich dwanaście, przy czym zaznaczył, że tylko trzy zachowały się w zbiorach warszawskiego Muzeum Literatury, i to te, które nie znalazły się ani na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” (siedem ilustracji), gdzie, jak pisałam, ukazał się pierwodruk opowiadania, ani na kartach do *Sanatorium*..., gdzie pisarz opowiadanie przedrukował (dwie ilustracje).³⁷ Już w chwili publikacji powyższych danych wiadomo jednak było, że prac jest więcej, a jedną z nich – notabene ze zbiorów Jerzego Ficowskiego, co oficjalnie podano do wiadomości – niedawno, bo w czerwcu 2009 roku, sprzedał Dom Aukcyjny „Desa Unicum” w Warszawie.³⁸ Ilość kompozycji jest, oczywiście, istotna, ponieważ daje pogląd o intensywności zainteresowania Schulza-rysownika motywem (jedynie opowiadania *Sanatorium*... i *Wiosna* autor zilustrował



Joris Joostensz Laerle, *Dodo*, ok. 1601, ołówek/papier; [w]: „The journal of the Dutch ship the Gerlderland” 1601-03; Haga, Rijksarchief; repr. wg: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Drawing_of_a_dodo_from_the_Journal_of_VOC-ship_Gelderland_1601-1603.png [dostęp: 5 marca 2010 r.]

większą liczbą prac), niemniej, ważniejsze są wizualne aspekty przedstawień.

Jak wspomniałam, Dodo, podobnie jak Edzio i Emeryt, jest niewysoki, raczej przysadzisty, ma nieproporcjonalnie dużą głowę, w której zwraca uwagę gruby, zakrzywiony nos – najwyrazistszy znak spowinowacenia Dodo z jego ptasim bratem. Jest w nieokreślonym wieku: średnio-starszym. Nosi tużurek („do białej pikowej kamizelki”, s. 291), a na ulicy – palto, melnik (który „na rozmiar jego czaszki musiał być specjalnie sporządzony”), podpira się laseczką z białą, kościaną gałką. Zdarza się, że Schulz ukazuje go samego, portretowo, czego przykładem jest jedna z kompozycji w „Tygodniku Ilustrowanym” – lekko przygarbiony Dodo przechodzi przez pusty plac miejski i nagle przez ramię odwraca się w kierunku widza; patrzy uważnie, może nawet podejrzliwie.³⁹ W sytuacjach publicznych jest elegancki, inaczej niż w sytuacjach domowych – na kanapie, gdzie nadal ma na sobie tużurek, tyle że rozpięty, jest rozluźniony, ale pozostaje w melancholijnym nastroju.⁴⁰ W wielu przypadkach Dodo jest tylko jednym z uczestników wydarzenia, niekiedy jednak, chociaż towarzyszy mu droga osoba, skupia całą uwagę patrzącego, jak w ilustracji odnoszącej się do bodaj kluczowej sceny opowiadania, gdzie Schulz opisuje jego mękę spowodowaną „nieżywym życiem” (s. 299): Dodo leży na posłaniu i otwartymi, ale niewidzącymi, oczami spogląda przed siebie, nad nim zaś pochyla się ciotka Retycja, troskliwie poprawiająca posłanie.⁴¹ *Entourage* sytuacji nieco przypomina kompozycję renesansowych przedstawień odpoczywającej nagiej Wenus, do których pisarz nawiązywał między innymi

w rycinach z *Xięgi bałwochwalczej*, ale całość nie ma w sobie nic erotycznego.⁴² Cień tego rodzaju emocji kryje się natomiast w scenie ukazującej Dodo, wuja Hieronima i młodą dzierlatkę (Karole?) przy wspólnym stole,⁴³ lecz i tu, pomiędzy Starością i Młodością, nie ma dialogu; nikt się ze sobą, jak pisze Schulz, o relacjach pomiędzy Dodo i Hieronimem, „nie tanguje”. Kiedy indziej Dodo jest również raczej biernym obserwatorem, statystą, i to zatopionym we własnych myślach, niż uczestnikiem. Nawet wówczas, gdy idzie przez miasto w towarzystwie uczniów, owych młodocianych perypatetyków, którzy bezpośrednio do niego, niczym do mentora, kierują swoje uwagi.⁴⁴

Jedyną sytuację, w której Dodo przejawia zainteresowanie światem zewnętrznym, ukazuje ów rysunek z oferty Desy Unicum, który zresztą ma niezawołowany erotyczny wydźwięk. Wśród przedstawień z Dodo jest to najbardziej rozbudowana, wielopostaciowa scena, kompozycyjnie utrzymana w typie „kataryniarza na podwórzu”, ale z innymi bohaterami i wyraźnie seksualnymi konotacjami. Pod tym ostatnim względem jest ona dla Schulza typowa: dominują tu (siedzą na ławce, stoją obok niej i na balkonie) w większości młode i przystojne, prowokująco ubrane lub roznegliżowane kobiety, którym uniżone hołdy (obejmujące pełzanie u stóp wraz z ich całowaniem) składają znacznie od nich starsi, mało wizualnie atrakcyjni mężczyźni. Należy do nich Dodo, którego wyróżnia wielka łysa głowa. Tylko tutaj, jak wspomniałam, bohater opowiadania, a zarazem ilustracji, nawiązuje kontakt z rzeczywistością zmysłową, utożsamia się z sobą-człowiekiem-mężczyzną, i tylko tutaj – w obliczu władzy Erosa – wydaje się usypiać w sobie Zamurowanego.

Wspomniane przykłady pokazują, że pomiędzy antropomorfizacją dodo u Carrolla i ornitopomorfizacją Dodo u Schulza nie ma symetrii. Carroll pisze o gadającym ptaku, którego wyposaża w zdolność myślenia, ale wizualnie go nie uczłowiecza. Schulz inaczej – w związku z Dodo, ani w prozie, ani w ilustracjach, nie daje bezpośrednich odniesień do ornitologii; zawarte są one jedynie w kontekstach.

Schulz rysował ptaki sporadycznie. Potwierdza to karta z młodzieńczego szkicownika z kilkoma postaciami fantastycznych zwierząt, wśród których są głowy ptaków, a także, co tutaj znacznie bardziej frapujące, dwie inne prace – rysunki, w których stoją obok siebie człowiek i ptak, w literaturze opisane jako *Nadzy starcy i kondor*.⁴⁵ Czterej mężczyźni starają się tu upodobnić do ptaka, który pełni funkcję przywódcy stada – chowają głowy w ramiona, kucają, zdają się kurczyć (trochę tak, jakby korzystali z owego naczynia nocnego, co to go kondor używał razem z Ojcem; *Ptaki*, s. 24).⁴⁶ Ptak zaś wygląda jak treser – stoi blisko pierwszego planu, lekko przesunięty w kierunku prawego dolnego narożnika, wydaje się zaganiać powolnych, i bezwolnych, podkomendnych, by ćwiczyć ich w upo-

dabnianiu się do stada ptaków. Żaloszny to obraz: groteskowe ciała mężczyzn sprawiają wrażenie efektów mutagenyzy, szczególnych okazów *Genus avium*... – są nieodwracalnie zasklepione w skorupie teratologicznego przykurczu, czego nie przysłania żaden kostium; jedynym „kamouflażem” tej zaskakującej sceny jest obecność ptaka. Dzięki Schulzowskiej wyobraźni *Liber bestiarium* zyskuje kolejny rozdział.

Zawód: preparator

Warto teraz przypomnieć kilka faktów niearty-stycznych, które mogły stanowić impuls dla Schulzowskiej ornitopei. Interesujące jest, że z kręgu znajomych pisarza preparatorem zwierząt był Marian Jachimowicz, urodzony w Schodnicy (powiat drohobycki) poeta, malarz, którego Schulz znał i z którym utrzymywał kontakt korespondencyjny (z listów wynika, że w roku 1938 angażował się w znalezieniu mu pracy w Drohobyczu). Osierocony przez ojca Jachimowicz od roku 1908 z matką i starszym bratem mieszkał w Borysławiu. Po śmierci matki, w 1917 roku wyjechał do Budapesztu, towarzysząc bratu Rudolfowi, który poślubił Węgierkę.⁴⁷ Do sierpnia 1922 roku, czyli momentu powrotu do Polski, uczył się tam zawodu preparatora w pracowni wybitnego fachowca, doktora Adolfa Lendla, zafascynowanego ornitologią laureata licznych międzynarodowych nagród, w latach 1911-20 pełniącego obowiązki dyrektora ogrodu zoologicznego w Budapeszcie. Na czeladnika wyzwał jednak Jachimowicza inny mistrz, następca Lendla, równie ceniony Rezső Fába. Kiedy Jachimowicz wrócił do Polski, szukał pracy w świeżo nabytym zawodzie: najpierw we Lwowie i Borysławiu, a później w Łomży. Swoje umiejętności podszlifował w Borysławiu, w Łomży natomiast pracował już na własny rachunek: w preparatorni, którą sam założył. Nie przynosiła ona jednak najprawdopodobniej wielkich dochodów, skoro po jakimś czasie powrócił w rodzinne strony (po wojnie zamieszkał w Wałbrzychu⁴⁸). Przedwojenna fotografia ukazuje go z drugim, nieznanym mężczyzną przy stole, na którym widać wypchane ptasie okazy; za nimi, na ścianie, wiszą inne eksponaty.

Zachowana korespondencja Schulza z Jachimowiczem obejmuje zaledwie kilka listów wysłanych przez autora *Sanatorium*... pomiędzy 27 listopada 1938 a 28 maja 1941 roku. W pierwszym liście Schulz przywołuje fakt posiadania przez Jachimowicza kwalifikacji preparatora, pisze też: „Wspominamy Pana często [...]”.⁴⁹ Najprawdopodobniej zatem panowie poznali się właśnie w owym dwuleciu, pomiędzy 1922 a 1924 rokiem, czyli tuż po powrocie Jachimowicza z Budapesztu. Byłoby to o tyle intrygujące i warte uwagi, że, jak pisałam, pierwodruki opowiadań *Ptaki* i *Dodo* ukazały się w latach 30. Nawet jeśli teksty powstały wcześniej, nastąpiło to bodaj już po zawarciu wspomnianej znajomości. Czy i jakie znaczenie mogło mieć dla tej

znajomości (czytaj: dla Schulza) doświadczenie preparatorskie Jachimowicza?

Wspomnienia z pobytu na Węgrzech opublikował on dopiero w latach 90. ubiegłego wieku. W memuarach dominują dwa wątki: pracy i kontaktów z rodzeństwem rozproszonym po świecie w poszukiwaniu chleba. Obrazki z preparatorni niejednokrotnie kojarzą się z fragmentami prozy Schulza, podobna jest nie tylko leksyka pisarstwa obu autorów. W pracowni mistrza Fąby – czytamy – „regaly mieściły w sobie egzotyczny świat zwierzęcy jak arka Noego”, „z szerokiej szafy oszklonej patrzyły bardzo kolorowe ptaki egzotyczne”, „[...] na innej szafie – ściągał spojrzenie i wdierał się w pamięć – czarny tukan z nienaturalnie wielkim czerwono-żółtym, jakby podwójnym, piętrowym dziobem – bo z naroślą tej samej wielkości co dziób, ale zakrzywioną ku górze”; co więcej: na szafie stało „sugestywne popiersie, z papierowej masy, dzikiego Papuasa, w barwach naturalnych, błyszczącej, palonej kawy”.⁵⁰ W innym miejscu autor stwierdza, że w rękach preparatora ptaki odzyskują „pozory egzystencji”, że w pracowni powstaje „coś w rodzaju pomnika z własnej skóry denata”.⁵¹

Jeśli z tej perspektywy spoglądamy na Schulzowskiego Jakuba, przestaje on być charyzmatycznym aspirantem „wtórej demiurgii”, okazuje się natomiast zaledwie przyziemnym adeptem odchodzącego w przeszłość rzemiosła – preparatorem, na dodatek niewprawnym. Jego stwórcze aspiracje, niepoparte wiedzą i doświadczeniem, przekładają się na bylejaką twórczość, które tylko udają egzotyczne ptaki. Co więcej: mamy także u Jachimowicza obraz manekina, powtórzonego, sztucznego człowieka. Zadziwiająca jest jeszcze zbieżność, na przykład zestawienie zawartego u Schulza opisu wnoszonego przez matkę półmiska z Ojcem-stawonogiem, „rakiem czy wielkim skorpionem” (*Ostatnia ucieczka ojca*, s. 328), z epizodem z relacjonowanej przez Jachimowicza facecji mistrza Fąby, mówiącej o rzeźniku, który wystawił na ganek talerze ze świeżą galaretą, a rano z każdego sterczała głowa żaby i „mruwała złotymi oczami”.⁵²

Oczywiście, z uwagi na chronologię publikacji musi pojawić się pytanie: czy i kto za kim powtarza owe obrazy – Schulz za Jachimowiczem czy może jednak Jachimowicz za Schulzem? Trudno mieć pewność, ale wolno przypuszczać, że to Schulz mógł pozostawać pod wrażeniem sugestywnych opowieści Jachimowicza, niespisanych jeszcze, „historii mówionych”. Chociaż wspomnienia tego ostatniego ukazały się kilkadziesiąt lat po wydarzeniach, których dotyczą, a ich autor nie miał ambicji prozatorskich w takim sensie, w jakim miał je twórca *Sanatorium...*, to z pewnością doceniał atrakcyjność własnych przeżyć. Istotne jest jednak to, że Jachimowicz zdawał relację ze stanu rzeczy, opisywał świat, który go otaczał, był mu dany, podczas gdy Schulz statuował świat własny.

Ale doświadczenia Jachimowicza nie były z pewnością jedynym potencjalnym źródłem inspiracji dla autora *Sklepów...* Mogły natomiast stanowić jedno z ogniw łańcucha, jedną z warstw, jeden z geologicznych pokładów, na których zrodziła się Schulzowska wyobraźnia. Innym była rzetelna wiedza ornitologiczna.

Lwowscy „avifauniści”

W wieku XIX i na początku XX „historia naturalna”, w tym ornitologia, była w Europie prężnie rozwijającą się nauką; ukazywały się liczne publikacje, najczęściej opatrzone barwnymi planszami. Ornitologia była pasją wielu wysoko urodzonych, majątnych amatorów, którzy nie szczędzili środków na finansowanie własnych kolekcji, a niejednokrotnie byli wysokiej klasy profesjonalistami, cenionymi w kręgach naukowych. Swoją fachowością mogli nawet konkurować z wiedzą uczonych. Takim przykładem był między innymi hrabia Włodzimierz Wodzicki (1816-89), właściciel Kokrzwi pod Krakowem, samouk, twórca bogatej kolekcji ptaków, który dzięki swoim kompetencjom zyskał międzynarodową sławę i został przyjęty do wielu towarzystw naukowych. Był on między innymi autorem dziesięciotomowych *Zapisków ornitologicznych* (1868-80).

Ale na ziemiach polskich nikt bodaj nie zdystansował zasług i autorytetu hrabiego Włodzimierza Dzieduszyckiego (1825-99), przyrodnika samouka, mecenas



Lorenz Oken (Okenfuss), *Dodo i inne ptaki*, 1843, akwarela/papier; repr. wg: <http://www.peterbertau.de/svbp6c0c.jpg> [dostęp: 5 marca 2010 roku].



Ustad Mansur, *Dodo w otoczeniu innych ptaków*, 1610, miniatura; Sankt Petersburg, Ermitaż; repr. wg: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/36/DodoMansur.jpg/400px-DodoMansur.jpg> [dostęp: 5 marca 2010 r.].

nauki, założyciela Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie (obecnie Państwowe Muzeum Przyrodnicze Akademii Nauk Ukrainy).⁵³ Stworzoną w roku 1855 kolekcję z okazji pobytu cesarza we Lwowie 10 września 1880 roku Dzieduszycki przekazał narodowi. Zasoby muzeum rosły w ogromnym tempie. Przed wybuchem drugiej wojny światowej liczyły między innymi ponad trzy tysiące ptasich okazów, które eksponowano w sposób przypominający naturalne środowisko: wraz z gniazdami, jajami, pokazując osobniki obu płci, w różnym wieku. Sam Dzieduszycki pasjonował się ornitologią, był autorem między innymi pracy *Opis ptaków krajowych* (1861).⁵⁴ Czy jest możliwe, że Schulz nie znał zbiorów muzeum? Aż nie chce się wierzyć. Zwłaszcza w świetle licznych publikacji, barwnych atlasów, które w czasach jego dzieciństwa i młodości były szeroko dostępne.⁵⁵

We Lwowie zresztą owa dostępność zmuzealizowanego świata fauny była spotęgowana, miasto bowiem miało jeszcze jedno muzeum o podobnym profilu (zbiorów zoologicznych o różnym zakresie było więcej): Muzeum Zoologiczne przy uniwersytecie lwowskim. I tu „organ założycielski” instytucji stanowiły zbiory zgromadzone indywidualnie – kolekcja zesłańca

styczniowego Benedykta Dybowskiego,⁵⁶ który odbywając karę, przebadał faunę syberyjską. Po powrocie z zesłania osiadł we Lwowie, gdzie kontynuował aktywną pracę naukową na uniwersytecie. Dzięki niemu muzeum posiadało liczne i niezwykle atrakcyjne okazy zwierząt, między innymi egzotycznych ptaków (kolibrów, rajskich ptaków itp.). Podobnie jak Dzieduszycki, Dybowski był bowiem zamiłowanym „avifaunistą”. Ale o wyjątkowości uniwersyteckiego muzeum stanowiły także działające na wyobraźnię unikatki: szkielety wielkich ssaków (na przykład ogromnej krowy morskiej), cielęta z dwiema głowami, kogut bez piór itd.

W jednym i w drugim muzeum wzrok przyciągały półki, gabloty i kubiki z fascynującymi okazami. To właśnie do regałów ze spreparowanymi ptakami zdają się podobne opisywane przez Schulza w opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu* półki z belami sukna. Status „górnaterii” (s. 107) jest tam zresztą niejako zrównany ze statusem „bezforemnej kupy pierza” (s. 110), które pozostaje ze stworzonych przez Ojca ptaków.

Fakty czy wyobraźnia?

Komentatorzy Carolla podkreślają, że pierwowzorem Alicji była mała Liddell, ale jednocześnie stwierdzają, że historyczno-faktograficzne zaplecze powieści nie ma znaczenia dla oceny jej wartości. Otóż, sądzę, że – analogicznie jak u Schulza – w jakimś nie dającym się, oczywiście, sprecyzować zakresie ma. Autorzy, świadomie bądź nieświadomie, tuszują przecież źródła swoich fantasmagorii – to naturalne. Sztuka uchyla historyczność, „likwiduje” przeszłość. „Intelektualistyczna krytyka poezji nie zaprowadzi nas nigdy do serca, w którym kształtują się poetyckie obrazy” – pisał Gaston Bachelard.⁵⁷ Ale też kreacje artystyczne jawią się pełniejsze, jeśli odsłaniamy meandry żywiącej się konkretem wyobraźni. I – na tyle, na ile to możliwe – odsłaniamy trasy wędrówek intuicji i skojarzeń autorów.

Nie można więc pomniejszać znaczenia faktów minionych, chociaż pojawiają się one „w wyobraźni czy za sprawą wyobraźni, stanowiącej ten czynnik, który ma moc przywracania dynamiki dawnym, zamartwionym w świadectwach procesom, wcielania przeszłości w chwilę bieżącą, nadawania tej przeszłości tętna życia, ale razem z odmienianiem jej sensów i postaci, razem z pozbawianiem jej czegoś z tego, co posiadała w oryginalnym swym przebiegu oraz w każdym ze swych późniejszych powrotów do aktualności – w swych historycznych konkretyzacjach”.⁵⁸ Innymi słowy: „wyobraźnia jest sięgającą w przyszłość syntezą pamięci zwróconej ku przeszłości i myślenia zakotwiczonego w teraźniejszości” – jak pisze Jerzy Prokopiuk.⁵⁹

Idąc tropem koncepcji cytowanych autorów, czuję się asekurowana, sięgając do „faktów” nawet w przypadku dzieła tak nawarstwionego (czy też rozwarstwionego) jak dzieło Schulza. Zwracam zresztą jedynie uwagę na doświadczenia, które mogły mieć dla

ornitologicznej pasji i edukacji autora *Sklepów*... nie-małe – a może wręcz miały kluczowe – znaczenie. Do dzisiaj na przykład niewiele wiadomo o tym, co przyszył pisarz robił, co oglądał w Wiedniu. Akcentuje się zwykle tylko, że właśnie, między innymi, tam najprawdopodobniej kształtowały się jego zainteresowania plastyczne. Ale, jak wspomniałam, w Wiedniu znajdowały się też szczątki dodo (bardziej być może działające na wyobraźnię niż kompletny szkielet ptaka, nawet jeśli były dostępne niejako *in spe*, tylko za pośrednictwem wiedzy o tym fakcie), jak też pejzaż z dodo Roelandta Savery'ego.

Jak zatem Schulz posiadał wiedzę ornitologiczną? O Ojcu czytamy przecież, że „studiował ornitologiczne kompendia i wertował kolorowe tablice”. Analogiczne studia były najprawdopodobniej udziałem samego autora, chociaż na pytanie, co zainspirowało powstanie opowiadania *Ptaki*, odpowiedział, że jego „pierwszym załącznikiem” było „[...] pewne migotanie tapet, pulsujące w ciemnym polu widzenia – nic więcej. To migotanie posiadało jednak wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawieczność, pretensję do wyrażenia sobą świata”.⁶⁰ Czy możliwe jest, aby w owym twórczym procesie nie odegrały roli lektury atlasów ornitologicznych i znajomości lwowskich kolekcji? A także opowieści Mariana Jachimowicza?

Nie zamierzam sprowadzać, by tak rzec, Schulza na ziemię, doszukiwać się zbieżności i związków przyczynowo-skutkowych tam, gdzie one nie istnieją bądź trudno ich istnienie wykazać. Sztuka rządzi się własnymi regułami. Wyobraźnia również: kształtuje się na skutek procesów istotnych, choć nieuchwytnych, asymiluje bodźce mimowolnie. Pragnę więc jedynie zastanowić się nad miejscem i skutecznością rozmaitych potencjalnych inspiracji w kształtowaniu Schulzowskich wizji, aby dowiedzieć się, z czego ów świat został złożony. Jak owe, wspomniane wyżej, „fakty historyczne” mają się do Schulzowskiego imaginarijumu?

Z drugiej strony, wiemy, że nawet, jeśli fakty są ważne, to zbyt długi ich rejestr przytłacza wizję, dzieli ją na cząstki elementarne, wprowadza chaos. Składa je syntetyzująca wyobraźnia, scala mityzująca myśl. Godzimy się z tym, że nasza wiedza o warunkach powstania dzieła, jego historycznym kontekście pozostanie niekompletna, ale staramy się, niejako wraz z autorem, powrócić do źródeł, chociaż staje temu na przeszkodzie właśnie jego – działająca na prawach i w rytmie snu – wyobraźnia. Jeden z XIX-wiecznych badaczy pisał, że w fazie snu wrażenia zmysłowe docierają do świadomości nie w postaci „naturalnej”, lecz „alegorycznie zmienionej”.⁶¹ Można to *dictum* sparafrazować i powiedzieć, że w prozie Schulza to, co naturalne, zindywidualizowane zostaje poddane głębokiemu procesowi mityzacji. Symbioza, a raczej osmoza,⁶² przekształca czas historyczny w czas mityczny. „Transfigurowane wyobraźnią opowiadającego,

nasycone metafizycznym znaczeniem, wspomnienia te – budowane paradoksalnie: jak sen, który włada swą kompozycją i sam wyjaśnia przesłanie – scalają się w mitopodobną historię rodziny, przyrody, świata” – pisze Alina Brodzka.⁶³

Wyobraźnia pisarza pełni tyleż funkcję poznawczą, co s/twórczą, łączy szczegół z szczegółem. Tak, że nie widać fastrygi. Nic nie zgrzyta, nie trzeszczy. Terytorium imaginacji to zapętłona, podlegająca procesowi nieustannej „pan-metamorfozy”⁶⁴ całość („koncentrycznie nawarstwiające się epifanie”⁶⁵), którą trudno rozsupłać; szew jest mocny, nie może się rozpaść. Ponieważ, jak owo migotanie tapet, posiada „wysoki potencjał treści możliwych, ogromną reprezentacyjność, prawieczność, pretensję do wyrażenia sobą świata”.

W owej całości wyjątkowy obszar kreacji pisarskiej stanowią ptasie historie, które pozwalają przyrzeć się szczególnie nałożeniu się konkretnemu i pracy wyobraźni, obserwacji, wiedzy i wizji. Na ile ów, jeśli można go tak nazwać, „efekt wizji”, potencjalnie dostępny podczas lektury opowiadań, da się zgruntować w procesie rekonstruowania etapów ich genezy? Trudno odpowiedzieć. Niemniej, akcentuję tu jako niebagatelną kwestię wiedzy ornitologicznej; pisarz nie posługuje się przecież wyłącznie swojsko bądź egzotycznie brzmiącymi nazwami ptasich okazów, lecz zdradza doskonałą orientację co do ich wyglądu, obyczajów, losów itp. Intryguje w tym kontekście zwłaszcza postać dodo. Trudno przypuszczać, że autor *Sklepów*... widział ptaka zrekonstruowanego (bądź jego szczątki), ale być może znał wizerunki, i to nie tylko pojawiające się w ilustracjach do *Alinki*... bądź *Alicji*...

Schulz jednak nie sięga, by tak rzec, do konkretnego jako takiego; szuka praźródeł, legendarnego początku, który poprzedza wszelką pluralizację. Fakt historyczny jest w tej perspektywie jedynie elementem pośredniczącym pomiędzy tym, co było, i tym, co powstaje/powstanie z tego, co jest. Mikrokosmos jest podstawą makrokosmosu. Pisarza interesuje, jak pisał w *Wiosnie*, „podszewka rzeczy”. Nie same historie, ale ich „wylęgarnie”. Ptasia „fabulistyka” – z Dodo jako głównym bohaterem – wydaje się intrygująco ów estetyczny koncept ujawniać i potwierdzać.

Przypisy

- ¹ Używam tu określenia Jerzego Ficowskiego; zob. tenże, [Wstęp do:] Bruno Schulz, *Ilustracje do własnych utworów*, zebrał, opracował, słowem wstępnym opatrzył Jerzy Ficowski, Warszawa 1992, s. 11
- ² Zob.: Andrzej Ossowski, *Drohobyckie bestiarij*, w: *Bruno Schulz. In memoriam. 1892-1942*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992, s. 79-99; Paweł Próchniak, *Ptaki zacierają tu ślady. Notatki o jednym opowiadaniu Brunona Schulza*, [w:] „*W ulamkach zwierciadła...*” *Bruno Schulz – w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak i Władysława Panasa, Lublin 2003, s. 19-34

- ³ Pierwodruk: „Wiadomości Literackie” 1933, nr 52, s. 3; opowiadanie ukazało się pod błędnym imieniem autora, który wystąpił jako Bronisław; zob. uwagi Stanisława Rośka, kryptonimowanego jako (sr), [w]: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, Gdańsk 2002, s. 296-297
- ⁴ Wszystkie cytaty z prozy Schulza lokuję w edycji: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, wyd. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998; w tekście głównym w nawiasach półokrągłych podaję tylko numery stron.
- ⁵ Na temat gnostycyzmu w prozie Schulza, zob. Artur Jocz, *Bruno Schulz, czyli o gnostycznej pokusie literatury*, [w]: „*W ulamkach zwierciadła...*”, s. 273-288
- ⁶ Wedle badaczy opowiadanie powstało jednak wcześniej, w latach 20.; zob.: (sr) [Stanisław Rosiek], *Dodo* [hasło w:] *Słownik schulzowski*, s. 85
- ⁷ Analogicznie np. Dawid (Dodo) Abaszydze.
- ⁸ Podaję za: wikipedia; zob. też: Stanisław Gądecki, *Archeologia biblijna*, 1994, t. 1, ss. 312, 313. W objaśnieniach do tekstu inskrypcji czytamy: „Biblijne imię Dawid (דוד lub דודך) oznacza dosłownie *umilowany* i pochodzi od słowa *dode* (דוד lub דד), które również oznacza *umilowany*, bądź też *wujek*. Słowami pokrewnymi są *doda* (דודך), tj. *ciotka* oraz imię *Dodo* (דודך) o znaczeniu *jego umilowany*. Stąd też sceptycy bardzo niechętnie odnoszą zwrot דודך ze Steli Meszy do biblijnego króla Dawida [...]. Zamiast używać zwrotu *oltarz Dawida*, badacze często tłumaczą go jako *oltarz Dodo/Daduy* (gdzie Dodo jest jakimś nieznanym bóstwem izraelskim), *oltarz jego umiłowanego* (jako nawiązanie do Jahweh, umiłowanego Izraelitów), bądź też *oltarz jego wujka*”.
- ⁹ Literatura na temat dodo jest obszerna, zob. np. <http://www.potomitan.info/dodo/c25.php> [dostęp: 4 sierpnia 2009 roku]; tamże bardzo liczne reprodukcje.
- ¹⁰ Początkowo dodo uważano za spokrewnionego z papugami lub strusiami; dopiero badania szkieletu w 1860 roku sprawiły, że uznano go za gołębiowatego. Potwierdziły to XX-wieczne badania DNA, chociaż materiał do nich był bardzo skromny. Niedawno, w 2007 roku, odkryto na Mauritiusie, tym razem zachowany w jaskini, a więc we względnie dobrych warunkach, kompletny szkielet, który służy do dalszych weryfikacji.
- ¹¹ Obraz ptaka, do jakiego przyzwyczaiła nas ikonografia, kwestionują współcześni uczeni i idące w ślad za ich obserwacjami rekonstrukcje, wedle których miał on dłuższe nogi i mniejszy, lżejszy korpus, a co za tym idzie – był stosunkowo smukły, jak na dużego ptaka; miał zatem sylwetkę bliższą tej, którą opisali i narysowali jego odkrywcy, niż – w zapośredniczonych wizerunkach – utrwalili ich następcy.
- ¹² Szczegółowo omawia ów wątek Andrzej Ossowski w cytowanym artykule *Drohobyckie bestiarium*, s. 81 i n.; autor akcentuje spokrewnienie ojca właśnie z ptakiem drapieżnym, kondorem i sępem („kondory są nazywane często sępami Nowego Świata”, s. 82), ptakami nieczystymi – padlinożercami. Idąc dalej tym tropem, można bodaj powiedzieć, że genezyjski program Jakuba oparty jest na idei przetworzenia „padliny” materii. Z drugiej strony, sęp pełni funkcję sanitarną. Generalnie symbolika ptaka jest ambiwalentna; zob. Barbara Szczepanowicz, Andrzej Mrozek, *Atlas zwierząt biblijnych. Miejsce w Biblii i symbolika*, Kraków 2007, s. 138; literaturę dotyczącą symboliki ptaków podaje również: Paweł Próchniak, „*Ptaki zacierają...*”, s. 24. Nb. sępy występowały
- kiedyś bardzo licznie na terenie dzisiejszego Izraela. Natomiast powracając do ornitologicznej symboliki u Schulza, trzeba dodać, że również panienki sklepowe należą do *Genus avium*; w *Manekinach* ojciec mówi o nich: „*Genus avium...* jeśli się nie mylę, *scansores* albo *pistacci*” (s. 32).
- ¹³ Zob. niezwykle barwny opis ścierwojadów w: Hipolit Witowski, *Historia naturalna [...] dla użytku szkolnego i domowego użytku młodzieży [...]*, Lwów 1840, s. 160. W tym samym niemal czasie o ptaku dodo w artykule *O droncie samotniku i urojonym ptaku nazareńskim* („Biblioteka Warszawska” 1849, t. II) pisał u nas Antoni Waga, zoolog, miłośnik ornitologii i entomologii, nb. nauczyciel Norwida. Za informację gorąco dziękuję Panu Janowi Gondowiczowi; niestety, nie zdążyłam jej należyście wykorzystać.
- ¹⁴ W tymże opowiadaniu Schulz wielokrotnie porównuje sklep z ptaszarnią: ojciec siedzi na tyłach sklepu „jak w ptaszarni”, czytamy o „gołębnikach registratur”, o tym, że „gniazda i dziupla pełne były świergotu cyfr” (s. 100).
- ¹⁵ Zob. Bruno Schulz, *Ilustracje...*, il. 96-103
- ¹⁶ Wedle przekazów, w celach trawiennych ptaki polykały drobne kamyczki.
- ¹⁷ Autorem rysunków był najprawdopodobniej któryś z żeglarzy; repr. w: *The journal of the Dutch ship the Gerderland*, około 1601; oryginał w Rijksarchief, Haga; zob.: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/79/Drawings_of_a_dodo_from_the_Journal_of_VOC-ship_Gelderland_1601-1603.png [dostęp: 24 lipca 2009 roku].
- ¹⁸ Roelandt Savery był artystą płodnym, znanym w Europie swoich czasów; jego prace znajdują się m.in. w zbiorach polskich, w muzeach narodowych Warszawy i Gdańska. W jego twórczości pojawił się także polski wątek tematyczny – w 1614 roku namalował obraz *Przemarsz lisowczyków przez las* (Luwre).
- ¹⁹ Kolekcja Staatliche Museum w Berlinie.
- ²⁰ W Pradze znajduje się do dzisiaj kilka prac artysty.
- ²¹ Drugi obraz to *Pejzaż z dzikimi zwierzętami*, powstały około 1629.
- ²² Bardzo interesującego materiału dostarcza praca barona Lionela Waltera Rothschilda (1668-1737) pt. *Extinct Birds*, wydana w Londynie w 1907 roku; prócz wiadomości ornitologicznych (s. 173-174), autor zawarł w niej arcyciekawą listę czternastu wizerunków ptaka dodo, kilka z nich prezentując na barwnych planszach (nr 24-25); praca jest dostępna w internecie: <http://biodiversitylibrary.org/page/10747043> [dostęp: 10 lipca 2009 roku].
- ²³ Notabene, miniatura Mansura – w odróżnieniu od malarskich kompozycji Holendrów – długo nie była znana, dopiero w XX wieku odkryto ją w kolekcji Instytutu Studiów Orientalnych Radzieckiej Akademii Nauk i w roku 1958 zaprezentowano na XII Międzynarodowym Kongresie Ornitologicznym w Helsinkach, gdzie wzbudziła niemałą sensację; dzisiaj znajduje się w zbiorach petersburskiego Ermitażu. Mansur zresztą zapisał się w historii ornitologii również jako pierwszy autor podobizny żurawia syberyjskiego, ale prócz ptaków malował także dekoracyjne miniatury z kwiatami.
- ²⁴ Zob. <http://digidoll.library.wisc.edu/cgi-bin/DLDecArts/DLDecArts-idx?type=div&did=DLDECARTS.NATHISTED06.I0039&size=M> [dostęp: 25 lipca 2009 roku].

- ²⁵ Zob. np.: <http://image.sl.nsw.gov.au/cgi-bin/ebind-show.pl?doc=maps/a560;seq=16> [dostęp: 25 lipca 2009 roku]; mapa znajduje się w zbiorach State Library Nowej Południowej Walii.
- ²⁶ Zob. <http://www.peterbertau.de/svbp6c0c.jpg> [dostęp: 25 lipca 2009 roku].
- ²⁷ Podstawowe dane zob. na stronie muzeum: <http://www.oum.ox.ac.uk/learning/htmls/dodgson.htm> [dostęp: 30 sierpnia 2009 roku].
- ²⁸ Nie wiem czy ktokolwiek badał systematycznie recepcję dodo w literaturze, w sztukach wizualnych (na tym gruncie jest ona stosunkowo rozległa) bądź w kulturze popularnej i czy np. istnieje antologia literatury na temat dodo; z tego właśnie obszaru pozwolę sobie przytoczyć przykład poetycki: *Absurd, magnificent, and hunger / than swan or turkey-cock, this flightless antique pigeon / once roamed at his / anachronistic leisure / among the broad-leaved travelers' trees and aloes / upon that manless isle, / dawnward from Madagascar, / which may have been old Pliny's isle of Cerne. / Laying in peace the large, the one white egg / on the mat of woodland grass / through ages of that slothful praradise, / the dodo flourlshed in his archaic fashion, / learning no need of wings and having but few feathers, / exempt from competition / save of his only fellow-islanders, / the wingless rail, the short-winged heron, / some curious doves and parroquets / and the fruit-gorging bat: / of which the well-winged have survived alone. / Then came the eastward-driving Portuguese, / the Dutch, the French, the English, / to try in turn the dodo's meat, to find no mode / nor amount of cooking made it palatable, / and yet to leave of him no remnant / other than drawings, paintings, and a legend / or something great and harmless and grotesque... / And no one knows / what colonist it was who killed the last / of the prodigious brood, nor in / what century he earned his dim distinction... / So passers wonder / unnoted and unrumored from the earth.* Twórcą wiersza jest Clark Ashton Smith (1893-1961), amerykański rzeźbiarz, malarz, poeta i prozaik, m.in. autor opowiadań fantastycznych. W minionej dekadzie ukazała się natomiast (2004), tłumaczona na polski, powieść brytyjskiego prozaika Geoffa Nicholsona *Hollywoodzki dodo* (przeł. Andrzej Jankowski, Poznań 2005); jeden z jej wątków stanowi opowieść o żyjącym w XVII wieku studencie medycyny, który dąży do ocalenia ostatniego egzemplarza ptaka.
- ²⁹ Carroll, literacki debiutant, był niezwykle wymagającym autorem, dokładnie określającym warunki współpracy, co Tenniel, jako znany i uznany ilustrator, przyjmował z trudem; potrafił jednak postawić na swoim i doprowadzić do tego, że Carroll usunął jeden z rozdziałów drugiego tomu książki, kiedy on sam (Tenniel) orzekł, że osa w peruce nie ma racji bytu; tenże rozdział zaginął i pojawił się na aukcji w Sotheby's dopiero w 1974 roku, a w druku został włączony do całego dzieła trzy lata później; zob. uwagi autora ostatniego dotąd polskiego przekładu, Roberta Stiller: *Wielebny w Krainie Czarów* [wstęp do:] Lewis Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przełożył z angielskiego (tekst poprawiony), wstępem i przypisami opatrzył Robert Stiller, z ilustracjami Johna Tenniela, Warszawa: Lettrex, 1990, s. 9 [pierwszą edycję tejże wersji przekładu ilustrował Dušan Kállay]; tamże więcej informacji o współpracy Carrolla z rytownikiem. Stiller wspomina również, że następcy Tenniela, Harry'emu Funissowi, autor *Alicji...* liczył ilość kresek przypadających na cal kwadratowy. Zob. ponadto: tenże, *Powrót do Carrolla*, „Literatura na Świecie” 1973, nr 5, s. 32
- ³⁰ O ilustracjach Rackhama (tym razem do *Przygód Piotrusia Pana*) Stiller pisze, że są przykładem „najohydniejszej z secesji” (*Powrót do Carrolla*, s. 354). Autor tych słów nie zna bodaj nieco późniejszego (New York, 1914; Londyn 1915) „dzieła” A.E. Jacksona, szaroburego, szkaradnego, wręcz odrzucającego. Na tle tych i wielu innych prób pozytywnie wyróżniają się skromne czarno-białe rysunki Harry'ego Rountree. Zob. też: *The Illustrators of Alice in Wonderland and Through the Looking Glass*, ed. Graham Ovenden, London: Academy Editions, 1972 (1979); Richard Dalby, *The Golden Age Of Children's Book Illustration*, New York: Gallery Books, 1991. Ze znanych późniejszych realizacji przypomnę tylko prace Salvadora Dali z roku 1969. W Polsce *Alicję...* ilustrowało wielu artystów, w tym Olga Siemaszkowa (Nasza Księgarnia, Warszawa 1984), która, idąc za przekładem Antoniego Marianowicza, Dodo zastąpiła Gołębiem (il. na s. 47); ta sama autorka wykonała także kilka prac związanych z prozą Schulza (zob. reprodukcje w „Przeglądzie Artystycznym” 1972, nr 50). Jedne i drugie były niezbyt nieudane – zbyt usługowe wobec prozy, „grzeczne”, pozbawione tajemniczości. Ilustracje do *Alicji...* Stiller określił brutalnie jako wręcz „odrażające plastycznie i ubogie treściowo” (*Powrót do Carrolla*, s. 354); przyznał jednak, że proza Carrolla jest szczególnym wyzwaniem dla artystów (podobnie jak dla tłumaczy) i rzadko potrafią jej sprostać (s. 352).
- ³¹ Zob. Robert Stiller, *Powrót do Carrolla*, s. 352, gdzie autor pisze również o Tennielu jako „miernym rysowniku” i podkreśla, że jego wyobraźnia „[...] nie tylko nie jest miarodajnym komentarzem do wyobraźni Carrolla, ale wręcz przeciwnie!”.
- ³² Zob. reprodukcję: http://googlesearch.oucs.ox.ac.uk/search?site=oum&client=oum&proxystylesheet=oum&output=xml_no_dtd&q=edwards+dodo&Go=Go%21&domains=ox.ac.uk [dostęp: 30 sierpnia 2009 roku].
- ³³ Prace Carrolla zob. na stronie: <http://www.the-office.com/bedtime-story/classics-aliceinwonderland.htm> [dostęp: 17 lipca 2009 roku]; tamże dokonano cennego bezpośredniego zestawienia ilustracji Carrolla i innych artystów z tekstem utworu; można również, strona po stronie, obejrzeć pełen uroku wspomniany rękopis autora (<http://www.the-office.com/bedtime-story/aliceunderground.htm>). Pełny tekst dedykacji brzmi: *A Christmas Gift to Dear Child in Memory of a Summer Day*. Robert Stiller pisze jednak, że Alicja otrzymała prezent w lutym 1863 roku – zob. tenże, *Wielebny w Krainie Czarów*, s. 5. Nie zajmuję się rysunkami samego Carrolla, ponieważ nie były publicznie znane. Autor przedstawił postać Dodo ptaka dwukrotnie, ukazując go w niewielkich, kameralnych scenkach dwuosobowego dialogu z dziewczynką: raz tego rodzaju „frontysepis” pojawia się w sąsiedztwie tytułu rozdziału drugiego manuskryptu, drugi raz w rozdziale trzecim; Dodo nie jest tu bohaterem sytuacji, uczestnikiem wydarzenia, ale raczej kimś bliskim, przyjacielem.
- ³⁴ Robert Stiller, *Powrót do Carrolla*, s. 352
- ³⁵ Podaję za Robertem Stillerem, *Powrót do Carrolla*, s. 331; również nie udało mi się do niego dotrzeć.
- ³⁶ Dane zaczerpnęłam ze strony tytułowej tejże edycji, zeskanowanej wraz z kilkoma innymi stronami obok zamieszczonej w wikipedii informacji na temat *Alicji...* (nie podano źródła pochodzenia egzemplarza książki); z reprodukcji zawierającej jedną z ilustracji

- nie wynika, kto jest ich autorem – w każdym razie nie Tenniel.
- ³⁷ Dokładny wykaz zob. Bruno Schulz, *Ilustracje...*, s. 160-161. Prace mają różny charakter, czasami szkicowy; tylko ilustracje przeznaczone do publikacji są dopracowane; większość Schulz wykonał ołówkiem, a te, które ukazały się w drugim tomie prozy, narysował tuszem.
- ³⁸ Jest to rysunek ołówkiem datowany na około 1930-32, o wymiarach 15 x 16,5 cm, wcześniej reprodukowany w: *The Drawings of Bruno Schulz*, Northwestern University Press, Evanston 1990, il. 186; w polskiej edycji ilustracji Jerzy Ficowski o nim nie wspominał.
- ³⁹ Bruno Schulz, *Ilustracje...*, il. 87
- ⁴⁰ Tamże, il. 86
- ⁴¹ Tamże, il. 88
- ⁴² Intrygująco wypada zestawienie tegoż rysunku z ilustracją do opowiadania *Edzio* przedstawiającą śpiącą Adelę i przyglądającego się jej zza szyby Edzia (jw., il. 91); Dodo i Retycja wydają się wówczas nieoczekiwanie karykaturami – odpowiednio – Adeli i Edzia.
- ⁴³ Bruno Schulz, *Ilustracje...*, il. 84
- ⁴⁴ Tamże, il. 77-78
- ⁴⁵ Oba wykonał Schulz ołówkiem około roku 1930 na rewersach innych prac; znajdują się obecnie w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza; są to: *Nadzy starcy i kondor*, szkic, 14,5 x 19 cm, ML K. 177; *Nadzy starcy i kondor*, 16,6 x 21 cm, ML K. 688
- ⁴⁶ Robert Looby łączy kucanie z technikami mistycznymi stosowanymi przez kabalistów, zaś kurczenie się (obie postawy często przyjmuje u Schulza Ojciec) z wstępną fazą tworzenia w kabale luriańskiej; zob. tenże, *Mit Golem w twórczości Brunona Schulza*, „Pamiętnik Literacki” 2007, t. XCVIII, z. 2, s. 98. O kabalistycznej symbolice ptaków wspominał Paweł Próchniak, *Ptaki zacierają...*, s. 24
- ⁴⁷ Nadmieniam o tym fakcie w komentarzu do korespondencji Jerzy Ficowski – zob.: Bruno Schulz, *Księga listów*, s. 332. Obszernie opisuje to doświadczenie sam Jachimowicz w tomie wspomnień *Mój Paryż nad Dunajem, czyli rozmowy z milczeniem*, Wrocław 1991; pracownia mieściła się w domu Fábów, przy ul. Donatiego 7; jej oficjalna nazwa brzmiała bardzo poważnie: Preparatorium Zoologiczna doktora Adolfa Lendla, ale autor wspomnień pisał o tym miejscu jednoznacznie *per* „Dom Martwych Zwierząt”. Nb. Jachimowicz był, podobnie jak Schulz (i z pewnością wielu innych młodszych i starszych chłopców z epoki przedtelewizyjnej, a tym bardziej przed-komputerowej) miłośnikiem marek pocztowych; dostawał je m.in. od siostry Józefiny, która za chlebem wyjechała do Ameryki. O Jachimowiczu wspominał też w artykule *Dom Martwych Zwierząt*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2010, nr 2-3.
- ⁴⁸ W miejscowej Powiatowej i Miejskiej Publicznej Bibliotece pod Atlantami we wrześniu 2006 roku otwarto Pokój Pamięci Mariana Jachimowicza z ekspozycją obejmującą archiwum poety: publikacje (tomiki poetyckie i przekłady), rękopisy, fotografie (także wykonywane przez niego samego), wycinki prasowe itp.; zob. <http://www.naszesusdety.pl/?p=artykulyShow&iArtykul=3170> [dostęp: 1 grudnia 2009 roku].
- ⁴⁹ Ma to związek z prośbą o nadesłanie *curriculum vitae* Jachimowicza potrzebnego w podjętych przez jego borysławsko-drohobyckich znajomych staraniach o pracę; zob.: B. Schulz, *Księga listów*, s. 178. Na marginesie: podstawą funkcjonowania bardzo licznych na przełomie XIX
- i XX wieku preparatoriów stanowiło prywatne kolekcjonerstwo i myślistwo, które w okresie międzywojennym znacznie podupadło, co było konsekwencją zmian politycznych i kulturowych (przede wszystkim zubożenia arystokracji, która była główną dostarczycielką zamówień). Marian Jachimowicz, *Mój Paryż...*, s. 136
- ⁵⁰ Tamże, s. 141
- ⁵¹ Marian Jachimowicz, *Mój Paryż...*, s. 235
- ⁵² Por. Gabriel Brzęk, *Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie i jego twórca*, Lublin 1994; fragmenty zob. na stronie: <http://www.lwow.com.pl/dzieduszycki/dzieduszycky1.html> [dostęp: 15 lipca 2009 roku].
- ⁵³ Dzieduszycki miał w dorobku również inne publikacje, w tym *Przewodnik po Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie* (Lwów 1895), w którym opisywał m.in. kolekcję ornitologiczną.
- ⁵⁴ Niektóre z publikacji, zarówno wcześniejsze, jak współczesne Schulzowi, zwracają uwagę szczególną leksyką. Oto krótki fragment pracy autora nazwiskiem Joseph Julien Virley pt. *Historia obyczajów i zmyślności zwierząt [...]*, przeł. Antoni Waga, t. I: *Zwierzęta kregowe*, Warszawa 1844: ptaki „[...] odbywają swe pochody napowietrzne, już ściśnione w falangi i szykiem klinowym, już rozciągając się długim frontem albo rozpraszając na lekkie szwadrony” (s. 395-396); słownictwo przypomina tu Schulzowską *Wichurę*.
- ⁵⁵ Zob. Gabriel Brzęk, *Benedykt Dybowski. Życie i dzieło*, wyd. 2 uzupełnione i rozszerzone, Warszawa-Wrocław 1994; nt. zainteresowań ornitologicznych uczonego por. s. 275-281; od nazwiska Dybowskiego utworzono nazwę opisaną przezeń azjatyckiej odmiany dropa: *Otis tarda*; notabene, drop jest najcięższym ptakiem latającym, wielkością i ciężarem przypominającym dodo, ale zgrabniejszym – ma dłuższe nogi i szyję, a także mniejszą głowę. Na marginesie, co może w kontekście Schulza nie bez znaczenia, Dybowski był również zainteresowany fizjologią snu; zob. tenże, *Sen i marzenia senne. Streszczenie odczytu wygłoszonego w Towarzystwie Przyrodników Polskich im. Kopernika we Lwowie*, Lwów 1907.
- ⁵⁶ Gaston Bachelard, *Poetyka marzenia*, przekład, opracowanie i posłowie Leszka Brogowskiego, Gdańsk 1998, s. 65
- ⁵⁷ Wiesław Juszcak, *O wyobraźni symbolicznej*, w: tenże, *Fakty i wyobraźnia*, Warszawa 1979, s. 38; pierwodruk pt. *O „wyobraźni historycznej”, „historycznym minimalizmie” i „historycznym doznaniu”*, „Res facta” 1968, z. 2, s. 113-133; autor streszcza poglądy Carla L. Beckera – zob. tenże, *What are Historical Facts?*, „The Western Political Quarterly” 1955, t. VIII, z. 3, s. 327-340
- ⁵⁸ Jerzy Prokopiuk, *Paradygmat wyobraźni*, „Literatura na Świecie” 1982, nr 3-4, s. 4-13
- ⁵⁹ Bruno Schulz, *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*, ostatni przedruk [w]: tenże, *Szkiecy krytyczne*, oprac. i posłowie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 2000, s. 9
- ⁶⁰ Fryderyk Schulz, *Sen i marzenia senne*, przeł. H.M., Warszawa 1988, s. 28. Tego rodzaju uwagi są dla nas dzisiaj oczywiste, niemniej przytaczam cytaty m.in. dla pokazania potencjalnych lektur Schulza.
- ⁶¹ Korzystam z określenia zastosowanego w kontekście prozy Schulza przez Alinę Brodzką w artykule *Bruno Schulz: mit i sceptycyzm*, w: *Historia i wyobraźnia. Studia ofiarowane Bronisławowi Baczyce*, Warszawa 1992, s. 183
- ⁶² Tamże, s. 183
- ⁶³ Jerzy Ficowski, *[Wstęp]...*, s. 7
- ⁶⁴ Alina Brodzka, *Bruno Schulz: mit i sceptycyzm*, s. 184