

### **Biograficzna narracja kobieca w *Narzeczonej Schulza Agaty Tuszyńskiej***

Związek Brunona Schulza z Józefiną Szelińską, nazywaną przez niego Juną, do tej pory stanowił mało znany, lecz intrygujący fragment życia drohobyckiego pisarza. Jerzy Ficowski poświęcił mu stosunkowo niewiele uwagi, choć korespondował z dawną narzeczoną wielkiego artysty prawie przez pół wieku<sup>1</sup>. Z pewnością sporo wiedział na temat relacji Szelińskiej z Schulzem, jednak, najprawdopodobniej szanując wolę wytrwałej interlokutorki, podawał w swoich pracach informacje o niej, ograniczając je do niezbędnego minimum. Mimo upływu ćwierćwiecza od śmierci Juny jej listy do Ficowskiego nie zostały opublikowane, a przecież badacz ten upowszechniał wiadomości o Schulzu, wydając nieraz materiały o znacznie mniejszej wartości dokumentarnej.

Autor *Regionów wielkiej herezji* aż do śmierci dawnej narzeczonej pisarza, czyli do roku 1991, zgodnie z jej życzeniem, nazywał ją w swoich pracach, posługując się kryptonimem J[...]. Juna chciała zachować anonimowość i twierdziła, że po rozstaniu z pisarzem „oddaliła się od niego o całe wieki”<sup>2</sup>. Pomimo to do końca życia sugerowała swoją postawą, że było inaczej – przez wiele lat korespondowała z Ficowskim, ale nie zgodziła się na udostępnienie ani nawet sfotografowanie prac artysty, będących w jej posiadaniu<sup>3</sup>, nigdy także nie wyszła za mąż. Być może Szelińska rzeczywiście po pewnym czasie od rozstania z Schulzem uznała tę relację za zamknięty rozdział w życiu, a dopiero dociekliwość Ficowskiego rozpałała jej pamięć i uczucia do tego stopnia, że zaczęła „żyć się” dawnym związkiem<sup>4</sup>. Dysonans w dążeniach i pragnieniach Szelińskiej zafascynował Agatę Tuszyńską i stał się jedną z inspiracji do ocalenia od zapomnienia tej nieprzeciętnej kobiety<sup>5</sup>.

We współczesnej schulzologii funkcjonuje przekonanie, zgodnie z którym wszystko, co wiadomo na temat twórcy *Sanatorium pod Klepsydrą* i jego najbliższego otoczenia, odnotował autor *Regionów wielkiej herezji*, jednak nie sprawdza się ono w każdym przypadku. Stąd – przykładowo – najwięcej o Szelińskiej można dowiedzieć się z artykułu

---

<sup>1</sup> Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 82, 321-333.

<sup>2</sup> Tamże, s. 328.

<sup>3</sup> A. Bejowicz, *Zerwane zaręczyny z panną J.*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz, H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 100.

<sup>4</sup> Por. J. Czechowicz, *Wrażliwość i fantazje*, [www.krytycznymokiem.blogspot.com/2015/09/narieczona-schulza-agata-tuszynska.html](http://www.krytycznymokiem.blogspot.com/2015/09/narieczona-schulza-agata-tuszynska.html), 13.02.2016 r.

<sup>5</sup> A. Szeliga, *Reportażystka Agata Tuszyńska ocala od zapomnienia kolejną fascynującą kobietę* (wywiad z Agatą Tuszyńską), [www.metrocafe.pl/metrocafe/1,145523,18864928,reportazystka-agata-tuszynska-ocala-od-zapomnienia-kolejna-fascynujaca.html](http://www.metrocafe.pl/metrocafe/1,145523,18864928,reportazystka-agata-tuszynska-ocala-od-zapomnienia-kolejna-fascynujaca.html), 13.02.2016 r.

Aleksandry Bejowicz, zamieszczonego w pokonferencyjnym tomie *Teatr pamięci Brunona Schulza*<sup>6</sup>. Jest on rzetelnym opracowaniem ważnych informacji o narzeczonej pisarza, na które powoływał się sam Ficowski<sup>7</sup>. Ponadto Szelińską przybliżają poświęcone jej fragmenty korespondencji Schulza oraz wspomnienia o niej formułowane w kontekście drohobyckiego pisarza<sup>8</sup>.

Książka Agaty Tuszyńskiej jest wnikliwą próbą przetworzenia wiedzy o tytułowej bohaterce w biografię literacką, bazującą na wymienionych wyżej materiałach, jak również jej niepublikowanych listach do Ficowskiego oraz rozmowach z osobami z jej otoczenia. Szereg inspiracji płynie też z Schulzowskich opowiadań. Nawiązania do tak pojmowanej literatury przedmiotowej i podmiotowej pojawiają się tu zarówno w formie aluzji, jak i cytatów z opowiadań, często poddanych reinterpretacji. Warto podkreślić, że rzetelne ustosunkowanie się do analizowanej biografii wymaga dobrej znajomości źródeł, łącznie z twórczością drohobyckiego pisarza oraz tekstami literackimi, w których autor *Sklepów cynamonowych* występuje jako bohater<sup>9</sup>.

Zapewne czytelnicy Tuszyńskiej spodziewali się, że zapowiadana od dawna książka będzie opowieścią konstatującą wyłącznie fakty, zwłaszcza te nieznanne, tymczasem można postawić tezę, że napisanie takiego utworu było niemożliwe ze względu na niedostatki dokumentów i relacji świadków. Dlatego autorka nie ukrywa, że łączy prawdę z fikcją, co zaznacza w podtytule formułą „apokryf”, która, dodajmy, pojawia się jako motyw w opowiadaniu Schulza *Księga*. Anna Luboń dostrzega, że odnosi się on do mało ważnych tekstów i zdarzeń urastających do rangi czegoś znacznie bardziej istotnego<sup>10</sup>. Idąc tropem tego wyjaśnienia, wskaźmy więc, że podtytuł „apokryf”, sugeruje, iż *Narzeczone Schulza*, imitując prawdziwą biografię, w gruncie rzeczy jest dziełem literackim. W ten sposób bohaterka została poddana zabiegowi mitologizacji<sup>11</sup>, co można uznać za nawiązanie

<sup>6</sup> A. Bejowicz, s. 94-107.

<sup>7</sup> J. Ficowski, s. 332. Zaskakujące to stwierdzenie w perspektywie tego, że osobiście znał się z Szelińską.

<sup>8</sup> Zob. B. Schulz, *Księga listów*, zebrał J. Ficowski, wyd. 2 przejr. i uzup., Gdańsk 2002; tenże, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1984.

<sup>9</sup> Można odnieść wrażenie, że prezentując obsesje erotyczne artysty, pisarka pozostaje pod wpływem Andrzeja Chciuka, a w szczególności jego *Atlantydy*, choć nie odnotowuje tego w spisie *Źródła cytatów i inspiracji*. A tymczasem opowieść autora *Ziemi księżycowej* w dużej mierze przyczyniła się do rozpropagowania wizerunku Schulza jako masochisty, obnoszącego się ze swoimi perwersjami erotycznymi, co w bardzo ograniczonym stopniu miało potwierdzenie w relacjach świadków. Zob. B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, dz. cyt., s. 60.

<sup>10</sup> A. Luboń, *Bruno Schulz i zazdrośnicy*, [www.ksiazki.onet.pl/recenzje/agata-tuszynska-narzeczonea-schulza-recenzja/2eftvd](http://www.ksiazki.onet.pl/recenzje/agata-tuszynska-narzeczonea-schulza-recenzja/2eftvd), 13.02.16 r.

<sup>11</sup> Tamże.

intertekstualne do światopoglądu estetycznego Schulza<sup>12</sup>. Mimo to opowieść pisarki w wielu aspektach wydaje się przekonująca. Wszakże, jak zauważa Cezary Zalewski, „nie da się [...] (a w każdym razie: nie jest łatwo) stworzyć jawnie fikcyjnej biografii, posługując się autentycznymi dokumentami”<sup>13</sup>. Tuszyńska „opiera się wprawdzie na znanych treściach, ale bardzo umiejętnie je kompiluje”<sup>14</sup>. Przypomnijmy, że posiłkuje się nie tylko dokumentami biograficznymi, lecz także twórczością Schulza. Egzemplifikacją tego zabiegu może być odwołanie do zawartego w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* obrazu kobiet. W *Narzeczonej Schulza* zostaje on wykorzystany do przypisania artyście pewnych poglądów. Bohaterka wyjawia, że dla jej ukochanego

kobiety były zwyklesze. Przede wszystkim matka, siostra Hania, kuzynki. Do obsługi codzienności. I do wielbienia. Strażniczki kuchni i pracowni. Były jeszcze służące. Te kojarzyły mu się z młodością, nie obejmowało ich rodzinne tabu – więc i z erotyzmem. Były obiektem pierwszych jego zmysłowych marzeń. Tych, które rozkwitły później tak obficie w rysunkach Bruna. I które, przyznaję, tak mnie z początku szokowały<sup>15</sup>.

W przytoczonym passusie widać, że niekiedy tego rodzaju myśli brzmią dość płytko i nie świadczą o dogłębnym zinterpretowaniu opowiadań Schulza przez Szelińską<sup>16</sup>. Pochopne byłoby jednak dojście do wniosku, że wskazane środki wyrazu przesadzają o niezrozumieniu przez Tuszyńską twórczości drohobyckiego pisarza czy o błędnym potraktowaniu przez nią jego spuścizny jako dokumentu biograficznego (co w dawnych badaniach genetycznych niekiedy się zdarzało). Otóż celem tych zabiegów – rzecz jasna, nie w każdym przypadku – jest ukazanie Juny w roli osoby, która ma problemy z właściwym zrozumieniem prozy Schulza i jego geniuszu<sup>17</sup>, choć chce być jej wnikliwą odbiorczynią i partnerką artystycznych namiętności.

W sumie przedsięwzięcie literackie Tuszyńskiej od punktu wyjścia, a więc fragmentarycznych i różnych jakościowo tekstów doprowadziło ją do stworzenia spójnej

---

<sup>12</sup> Por. B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejr. i uzup., Wrocław 1998, s. 383-386.

<sup>13</sup> C. Zalewski, *Opowieści z albumu. Narracyjna funkcjonalizacja fotografii w autobiografiach rodzinnych*, [w:] *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, s. 254.

<sup>14</sup> A. Luboń, dz. cyt.

<sup>15</sup> A. Tuszyńska, *Narzeczonej Schulza*, Kraków 2015, s. 23. Kolejne cytaty z książki lokalizuję w tekście głównym podaniem w nawiasie numeru strony.

<sup>16</sup> Por. A. Luboń, dz. cyt.

<sup>17</sup> Tamże.

opowieści o przejrzystym schemacie fabularnym<sup>18</sup>. Ze swej natury ma ona – obok odtwórczego – charakter subiektywny, interpretujący<sup>19</sup>, nie tylko ze względu na cechy literatury jako takiej, ale także z tego powodu, że autorka *Narzeczonej Schulza* napotkała liczne przemilczenia i braki w wiedzy o życiu Szelińskiej i jej ukochanego, które wypełniła tak fantazją, jak i logicznym wnioskowaniem. Opowieść o Junie staje się zatem jej wariantem tej historii, silnie zakorzenionym w rzeczywistości. Barbara Lekarczyk-Cisek powiada, że realizacja celu, jaki obrała Tuszyńska, mogła zakończyć się porażką, jednak „autorka odniosła sukces – dzięki swojej dociekliwości, wytrwałości i talentowi narracyjnemu”<sup>20</sup>.

Jarosław Czechowicz stawia prowokacyjne pytanie, o kim tak naprawdę jest *Narieczona Schulza*, i dochodzi do przewrotnej konkluzji, że opowiada głównie o twórcy *Ulicy Krokodyli*, co akcentuje tytuł, który mógłby wszak brzmieć *Józefina Szelińska*<sup>21</sup>. W tej konstatacji tkwi trochę prawdy, ale z książki Tuszyńskiej dowiadujemy się też wiele na temat Juny. Trafniejsze wydaje się stwierdzenie, że *Narieczona Schulza* prezentuje Szelińską, choć zasada organizująca opowieść to ukazanie tej kobiety przez pryzmat jej związku z wybitnym artystą. W świecie przedstawionym utworu wikła się ona w skomplikowaną relację, która determinuje jej los. Pisarka tłumaczy, że tytułowa bohaterka „stała się postacią, jak inne [...], poprzez którą [...] udało się pokazać coś więcej niż jedno życie. Józefina pozwoliła [...] pokazać los Schulza”<sup>22</sup>. Tuszyńska umożliwiła zatem czytelnikom spojrzenie na artystę z nieznanej dotąd perspektywy<sup>23</sup>. W opinii Lekarczyk-Cisek z *Narzeczonej Schulza* wyłania się odmienny, bardziej prywatny obraz autora *Wiosny*<sup>24</sup>.

Linia fabularna utworu ogniskuje się wokół historii kobiety, która cierpi przez całe życie z powodu niespełnionej miłości do wybitnego pisarza. Bohaterka niczym schizoferniczka tworzy z nim głęboką relację w świecie własnej wyobraźni nawet wiele lat po jego śmierci. Wspomnienia są ułożone chronologicznie i ukazują kolejne etapy życia Szelińskiej (związek z Schulzem przed wojną, wojnę, kolejne okresy PRL-u), przy czym centralnym układem odniesienia jest kilkuletni związek z pisarzem, obsesyjnie

<sup>18</sup> Cenne uwagi ułatwiające zrozumienie tego procesu formułuje w swoim artykule Anna Łebkowska. Zob. A. Łebkowska, *Narracja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 181-215.

<sup>19</sup> Por. tamże, s. 191, 193-194.

<sup>20</sup> B. Lekarczyk-Cisek, „*Narieczona Schulza*”: *W cieniu artysty*, [www.kulturaonline.pl/narieczona,schulza,w,cieniu,artysty,recenzja,tytul,artykul,22926.html](http://www.kulturaonline.pl/narieczona,schulza,w,cieniu,artysty,recenzja,tytul,artykul,22926.html), 13.02.16 r.

<sup>21</sup> J. Czechowicz, dz. cyt.

<sup>22</sup> A. Szelińska, dz. cyt.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> B. Lekarczyk-Cisek, dz. cyt.

rozpamiętywany przez bohaterkę<sup>25</sup>. Wierność kobiety aż po grób, kultywowanie pamięci ukochanego sytuują ją w roli typowej romantycznej kochanki<sup>26</sup>. Joanna Maj-Kirsz nazywa Szelińską dosadnym i niewdzięcznym, ale celnym określeniem: „muza na emeryturze”<sup>27</sup>.

W ślad za Lekarzyk-Cisek zadajmy pytanie: „Piękna i wykształcona, sporo od Schulza młodsza – co takiego widziała w niepozornym i pełnym sprzeczności mężczyźnie, że pozostała mu wierna przez całe życie?”<sup>28</sup>. Otóż Szelińską, wedle Tuszyńskiej, pociągała w pisarzu jego niezwykła wyobraźnia, talent, a także atmosfera wyjątkowości, którą tworzył wokół siebie. Można przypuszczać, co jednak nie jest wyrażone *explicite*, że Juna była szczęśliwa z drohobyckim artystą przez krótki okres, do czasu, kiedy odkryła ciemne strony jego duszy, jednocześnie wiedząc, że nie zneutralizuje ich swoimi uczuciami<sup>29</sup>. Poza masochizmem trzeba wymienić stawianie w życiu sztuki na pierwszym miejscu oraz lęk przed stałym związkiem. Zmierzenie się z prawdą o Schulzu było dla Szelińskiej bardzo bolesne<sup>30</sup>, ale nigdy nie zapomniała tej miłości. Dlatego w kwestionariuszach osobowych w polu „stan cywilny” zawsze wpisywała: „samotna”. Z wypowiedzi Juny w książce Tuszyńskiej wynika, że gdyby jej ukochany zdołał „znormalnieć” i uporządkować swoje życie wewnętrzne, nie straciliby siebie<sup>31</sup>, ale to rozumowanie nielogiczne, ponieważ Schulz – upodobniając się, zgodnie z jej życzeniami, do innych ludzi, przestałby ją fascynować. W chęci zmienienia mężczyzny i myśleniu życzeniowym ujawnia się niedojrzałość bohaterki. Dlatego *Naręczona Schulza* „to książka o możliwościach, jakie daje nam życie, i o niemożności wyjścia poza siebie, by je naprawdę wykorzystać”<sup>32</sup>.

Istotnym czynnikiem uwiarygodniającym opowieść Tuszyńskiej jest wykorzystanie licznych fotografii i prac plastycznych Schulza, które wraz z komentarzami pisarka włącza w narrację. Zdjęcia przedstawiają Szelińską i jej ukochanego, zawsze jednak w osobnych kadrach. Nie zachowały się żadne fotografie ukazujące ich razem, czego pisarka nie omieszkała twórczo wykorzystać: tytułowa bohaterka twierdzi, że w ogóle nie pozwolili do wspólnych zdjęć. Stało się tak, ponieważ Maria Kasprowiczowa odradzała jej fotografowanie

<sup>25</sup> D. Nowacki, *Książka o narzeczonej Schulza. Nie przeszkadzały jej seksualne wycieczki geniusza (do czasu)*, [www.wyborcza.pl/1,75475,18866539,ksiazka-o-narzeczonej-brunona-schulza-nie-przeszkadzaly-jej.html](http://www.wyborcza.pl/1,75475,18866539,ksiazka-o-narzeczonej-brunona-schulza-nie-przeszkadzaly-jej.html), 13.02.2016 r.

<sup>26</sup> Por. T. Czerska, *Między autobiografią a opowieścią rodzinną. Kobięce narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-kulturowej*, Szczecin 2011, s. 122.

<sup>27</sup> J. Maj-Kirsz, *Agata Tuszyńska – „Naręczona Schulza”*, [www.noircafe.pl/recenzja/agata-tuszynska-naręczona-schulza](http://www.noircafe.pl/recenzja/agata-tuszynska-naręczona-schulza), 13.02.16 r.

<sup>28</sup> B. Lekarzyk-Cisek, dz. cyt.

<sup>29</sup> J. Czechowicz, dz. cyt.

<sup>30</sup> J. Maj-Kirsz, dz. cyt.

<sup>31</sup> A. Luboń, dz. cyt.

<sup>32</sup> J. Czechowicz, dz. cyt.

się z Schulzem ze względu na jej onieśmielające piękno, do którego niepozorny wygląd drohobyckiego artysty zwyczajnie nie pasował.

Utwór został napisany w formie pierwszoosobowej narracji tytułowej bohaterki. Oprócz tego występuje narracja trzecioosobowa, nierzadko przechodząca w mowę pozornie zależną, prezentująca myśli i uczucia narzeczonej Schulza. Wypowiedzi w pierwszej osobie układają się w autobiografię kobiety, pozostałe stanowią jej biografię zewnętrzną, ale tylko pozornie, gdyż i ona jest subiektywna. I jeden, i drugi typ narracji realizują ten sam wzorzec fabularno-narracyjny. Zaznaczmy, że próżno szukać wyraźnych wskaźników nawiązania międzytekstowego lub umotywowania przejścia z jednego typu wypowiedzi do drugiego, co wywołuje pewien chaos. Oddzielają je od siebie jedynie nowe akapity, a naprzemiennosc podmiotu mówiącego ma miejsce bardzo często. Za przykład niech posłuży poniższy fragment opisujący przyjazd Juny do Drohobycza po wojnie i tragicznej śmierci Schulza:

Teczka wypadła jej z rąk. Nie może przecież załamać się teraz. Za późno na to. I za wcześnie.

Jestem teraz z tobą, Bruno. Biegnę jak ty, płacząc mi się nogi ze strachu i osłabienia (s. 203).

Nachodzenie na siebie różnych form narracji można uznać za wadę utworu, jak i celowy zabieg, który czytelnik ma rozpoznać. Na pewno zakłóca to lekturę, choć z czasem zauważa się, że w obu formach narracji mówi w zasadzie jeden głos. Zastosowanie dwugłosu najprościej da się wyjaśnić tym, że trzecioosobowy narrator podejmuje kwestie poruszone przez Szelińską z innego punktu widzenia, praktycznie jednak tak się nie dzieje. Ma to miejsce dopiero w końcowej partii utworu, przedstawiającej okoliczności samobójstwa bohaterki, które popełniła w wieku osiemdziesięciu sześciu lat. Trudno byłoby to wydarzenie ukazać inaczej niż wykorzystując zewnętrznego opowiadacza. Przy okazji trzeba wspomnieć, że przyczyny, dla których prawdziwa Szelińska zdecydowała się na ten desperacki krok, nie są znane. Wiadomo, że była kobietą schorowaną i samotną, a stąd prosta droga do poczucia bezsensu życia. Wszelako Tuszyńska zwraca uwagę na istotny szczegół: otóż Juna popełniła samobójstwo w przeddzień rocznicy urodzin Schulza. Być może zbliżająca się data wywołała w kobiecie bolesne wspomnienia, których nie była w stanie dłużej znieść.

W narracji Juny oraz w komentarzach narratora mocno manifestuje się kobieca perspektywa. Wspominając początki znajomości z Schulzem i ówczesne wakacje, Szelińska powiada:

Lato 1933 roku spędziłam nie pierwszy już raz w Jastarni na Helu. [...] Bawiłam się, odpoczywałam jak chyba nigdy potem. Słońce wydawało się nie gasnąć. Pozwoliłam się czasem fotografować. Nosilałam białe sukienki, co podkreślało sylwetkę i opaleniznę. Rzeczywiście na zdjęciach wyglądam jak dodatek do moich pięknych nóg. [...] Cieleśność nie była w moim życiu czymś ważnym. Miałam jakieś męskie znajomości, ale wszystko pozostawało na etapie flirtu, pogaduszek przy herbatce, muśnięcia dłoni. Najwyżej może sztubackich pocałunków (s. 27-28).

Według Katarzyny Majbrody znakami narracji kobiecej, oprócz specyficznej warstwy emocjonalnej, która dowodzi znamiennej dla przedstawicielek płci pięknej wrażliwości, są „subiektywny ogląd [...], egocentryczna organizacja świata przedstawionego, drobiazgowy opis codziennych czynności, realizm szczegółu”<sup>33</sup>, posługiwanie się figurą nadmiaru<sup>34</sup> oraz eksponowanie własnej płciowości<sup>35</sup>. Podjęte tutaj tematy, takie jak np. autobiografizm, cieleśność czy erotyka są charakterystyczne dla literatury kobiecej<sup>36</sup>. Zastosowanie narracji autobiograficznej jest w tym przypadku naturalną formą ekspresji, która pozwala bohaterce bez ograniczeń wyrazić samą siebie<sup>37</sup>.

Zwierzzenia Juny często wyartykułowane są w sposób naiwny, a bywa, że nadmierna szczerość przechodzi niemal w ekshibicjonizm, w efekcie czego kształt estetyczny tych zabiegów budzi zastrzeżenia. Z tego powodu Luboń stwierdza, że utwór Tuszyńskiej wciąga ją i jednocześnie odrzuca<sup>38</sup>. Komentatorzy są zgodni co do tego, że narracja narzeczonej Schulza przypomina wyznania pensjonarki, choć formalnie mamy do czynienia z opowieścią dojrzałej kobiety<sup>39</sup>. Szelińska opisuje na przykład doświadczenia emocjonalno-erotyczne z artystą w następujących słowach:

Nie byłam zakochaną pensjonarką ani uwiedzioną dziewczyną. Byłam, gdy go poznałam, dorosła. Niemalże, bo moje doświadczenie erotyczne oscylowało koło zera (s. 34).

Byłam może głupia, pewnie i zbyt zawzięta, ale w ten sposób chciałam sprawdzić naszą miłość. I namiętność. On miał być cały mój. Wielki i mój. Dla niego kupowałam czarne podwiązki w sklepikach na tyłach rynku, przed nim stawałam prawie naga. Czułam swoje długie nogi, jego palce przebiegające po skórze, minutami, godzinami całymi. Nic nie musieliśmy mówić. To było nasze i tylko nasze

<sup>33</sup> K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*, Kraków 2012, s. 389.

<sup>34</sup> Por. tamże, s. 369.

<sup>35</sup> Por. tamże, s. 389.

<sup>36</sup> Por. E. Kraskowska, *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia tekstów*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 244.

<sup>37</sup> Por. K. Majbroda, s. 390.

<sup>38</sup> A. Luboń, dz. cyt.

<sup>39</sup> Zob. tamże, a ponadto: D. Nowacki, dz. cyt.; J. Sobolewska, *Bruno i kobiety*, [www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1632037,1,recenzja-ksiazki-agata-tuszynska-narzeczonaschulza.read](http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1632037,1,recenzja-ksiazki-agata-tuszynska-narzeczonaschulza.read), 13.02.16 r.

milczenie. Ten duży wieczny chłopiec potrzebował mnie, dojrzałej, atrakcyjnej kobiety, która nim pokieruje. Jak Junona. A może nawet bardziej (s. 44).

Jednak największej chyba naiwności bohaterki dowodzi scena, w której zgadza się ona na obcowanie z ukochanym, wierząc, że dzięki temu opanuje on swoje niewłaściwie ukierunkowane potrzeby erotyczne:

miał swoje powody upierania się przy swoim, ja swoje. Obiecałam mu coś po naszych pierwszych zbliżeniach. I on mi coś obiecał. Miał nadzieję, że przy mnie poskromi swoje męczące, przecież i jego, seksualne fantazje, że będziemy normalnym związkiem. Ja czułam, że mu w tym pomogę. Że to potrafię, choćby w jakimś przejściowym okresie za cenę własnego wstydu. Byłam dorosła, wiedziałam, po co jest czarna bielizna i pantofle na wysokim obcasie. Nawet mogliśmy się razem pobawić (s. 49).

Kształtowanie monologu w taki sposób, prowadzące do emocjonalnego kiczu<sup>40</sup>, zdecydowanie klóci się z utrwalonym we wspomnieniach obrazem Juny jako osoby powściągliwej i pełnej godności. Justyna Sobolewska odnotowuje, że „największym problemem tej książki jest sama narracja: naiwna i egzaltowana, pełna wykrzykników, wielokropków i zagładania pod «podszewkę świata»”<sup>41</sup>. Funkcją analizowanych zabiegów nie wydaje się jednak deprecjacja Juny. Odmienne wykreowanie bohaterki przez Tuszyńską można uzasadnić faktem, że milcząca przez lata kobieta, decydując się po wielu latach na opowieść o samej sobie, w sposób nieskrępowany eksponuje swoje doświadczenia i emocje<sup>42</sup>. Jeśli przypomina w tym nastolatkę, dzieje się tak dlatego, że naiwna autorefleksja i powrót do przeszłości pełni w jej opowieści rolę terapeutyczną<sup>43</sup>.

Według Małgorzaty Czermińskiej wyznanie w narracji biograficznej dowodzi nie postawy ekstrawertywnej, lecz introwertywnej, która z kolei bywa autoterapią i autokreacją<sup>44</sup>. W *Narzeczonej Schulza* stylizacja ta może być obliczona na dowartościowanie bohaterki we własnej kobiecości i przekonanie jej przez samą siebie do wyartykułowania swojej wersji minionych wydarzeń. Anna Łebkowska podpowiada, że narracja to m.in. instrument poznania, który wspomaga konstruowanie indywidualnej tożsamości i samorozumienie<sup>45</sup>. Tak

<sup>40</sup> D. Nowacki, dz. cyt.

<sup>41</sup> J. Sobolewska, dz. cyt.

<sup>42</sup> Mimo to trzeba przyznać, że snucie wspomnień z młodości powinien neutralizować dystans minionego czasu.

<sup>43</sup> Por. A. Łebkowska, s. 192.

<sup>44</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 22-23.

<sup>45</sup> A. Łebkowska, s. 185, 190, 197; K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 213.



więc bohaterka, zmagając się ze sobą, apeluje do empatii i zaangażowania emocjonalnego czytelnika<sup>46</sup>.

Ważną cechą języka utworu, widoczną w cytowanych fragmentach, jest prostota wyrazu, posługiwanie się krótkimi wypowiedziami i równoważnikami zdań, a także rozpoczynanie ich od spójników. Pojawiają się wśród nich wzmacniające warstwę emocjonalną wielokropki. Elementy te zakłócają płynność wypowiedzi Juny i trzecioosbowego narratora, ale składają się na realizm przekazu – oto mamy bowiem do czynienia z kobietą postacią i przyjmującym jej punkt widzenia opowiadaczem, którzy snują niespokojną opowieść, wciąż uzupełniając wypowiedziane frazy dodatkowymi informacjami, jak ma to miejsce w mowie potocznej. „Smutna, melancholijna, momentami egzaltowana, ale całościowo wiarygodna” – tak podsumowuje kreację Szelińskiej Joanna Maj-Kirsz<sup>47</sup>.

Wypowiedzi na temat cielesnego obcowania z mężczyzną, wystylizowane w taki sposób, jak gdyby Juna była pensjonarką odkrywającą własną seksualność, zbliżają niektóre partie utworu do sentymentalnego romansu i melodramatu. Równocześnie trzeba pamiętać, że forma intymnych zwierzeń postaci może stanowić zamierzone nawiązanie do literatury XVIII-wiecznej, współcześnie dającej się wyzyskać w opisie zawiedzionych uczuć. Drugim biegunem owego wpływu staje się znamieną dla dzisiejszej epoki intymność i erotyka jako przedmiot publicznej ekspozycji<sup>48</sup>.

Prawdziwa Szelińska przełamywała stereotyp kobiety wybitnego twórcy, osoby niesamodzielnej umysłowo. Potrafiła się wykreować, mimo że Schulz wywierał na nią przemożny wpływ: „Wyznaczyła sobie rolę muzy, ale muzy aktywnej”<sup>49</sup>. Pomimo że w biografii Tuszyńskiej jest wiele fragmentów przedstawiających Junę jak pensjonarkę, w niektórych scenach jawi się także jako kobieta dojrzała, w autonomii i ambicjach bardzo różniąca się od kobiet jej epoki. Szelińska tak opisuje swe oczekiwania wobec ukochanego i pragnienie wspólnego zamieszkania w stolicy:

<sup>46</sup> D. Nowacki, dz. cyt.; por. B. Lekarczyk-Cisek, dz. cyt.

<sup>47</sup> J. Maj-Kirsz, dz. cyt.

<sup>48</sup> Por. T. Czerska, dz. cyt., s. 16. Nie sposób jednoznacznie wskazać czasu akcji utworu, to jest czasu, w którym Juna snuje swoje wspomnienia. Wszelako zasadne jest przyjęcie, że bohaterka, opisując własne losy w okresie PRL-u, robi to pod koniec życia, a więc najpóźniej na początku lat 90. ubiegłego stulecia. To istotne ze względu na fakt, że prowadzenie intymnej narracji z perspektywy bohaterki w okresie międzywojennym brzmiałoby niewiarygodnie z powodu obowiązującego wówczas tabu obejmującego sferę erotyki, która podlegała przemilczeniu i daleko idącym ograniczeniom. Por. M. Fidelis, *Czy „nowy matriarchat”?* *Kobiety bez mężczyzn w Polsce po II wojnie światowej*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX. Zbiór studiów*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2005, s. 424.

<sup>49</sup> T. Czerska, s. 119.

Pragnęłam, owszem, Bruna, ale na moich warunkach, może wbrew tym pierwszym wspaniałomyślnym odruchom, że będę dla niego zawsze i bez zastrzeżeń. To było upojenie własnym uczuciem, piękne, ale tylko w początkach związku. Teraz nie chciałam ugrzęznąć w żalosej, przewidywalnej, drohohobyckiej codzienności. Jej ponure widmo stale mnie straszło. Nie po to studiowałam we Lwowie, nie po to nad Sekwaną poznawałam artystyczny Paryż... (s. 57).

Dysonans między naiwnością a zdrowym rozsądkiem tworzy w książce pęknięcie, które da się jednak wyjaśnić. Otóż funkcją tych sprzeczności może być pokazanie, że kobieta postrzegana przez otoczenie jako stateczna, po ściągnięciu maski, w nieskrępowanym monologu, obnaża słabości, postanawiając się do nich przyznać. Osobną kwestią pozostaje uwypuklenie zmiennych nastrojów postaci podczas stopniowego budowania przez nią opowieści o samej sobie, które współgrają z przygnębiającą aurą emocjonalną książki.

Szelińska w latach 20. ubiegłego wieku ukończyła wyższe studia polonistyczne w Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, a takie wykształcenie stanowiło rzadkość w Drugiej Rzeczypospolitej. Wraz z rozwojem jej związku z Schulzem i planami na przyszłość to ona, nie on, po przepracowaniu kilku lat w zawodzie nauczycielskim, m.in. w Drohobyczu, postanowiła stworzyć podstawę dla ich materialnej egzystencji, podejmując pracę urzędniczką w Warszawie. W opracowaniach biograficznych informacje te podawane są zwykle w formie krótkiego stwierdzenia, bez komentarzy akcentujących ich wyjątkowość<sup>50</sup>. Opowieść Tuszyńskiej, dzięki obszerniejszemu przedstawieniu tych wątków w pełnych emocji słowach Juny, podnosi kwestię tego, jak niecodzienna była jej postawa. Małgorzata Fidelis wyjaśnia, że w międzywojennej Polsce akceptowano pracę zawodową kobiet głównie wówczas, gdy były samotne, jako przymus ekonomiczny, natomiast pozostałe z nich, zwłaszcza z klas średnich i wyższych, napotykały w takiej sytuacji na liczne przeszkody obyczajowe i prawne<sup>51</sup>. Oczywiście było bowiem wtedy, że utrzymanie kobiety i rodziny spoczywało na mężczyźnie. Szelińska postąpiła na przekór obowiązującym w jej czasach wzorcom obyczajowym: „Uznawałam, że to tylko dość przypadkowy i na pewno tymczasowy przyczółek wspólnej przyszłości w Warszawie. Od czegoś trzeba było zacząć. Nawet od niewielkich pieniędzy. I niewielkiego pokoiku. Powtarzałam to sobie codziennie” (s. 78).

Juną, zarówno ta prawdziwa, jak i bohaterka biografii Tuszyńskiej, widziała swoją przyszłość wyłącznie w małżeństwie. Etapem przygotowawczym, mającym prowadzić do wybranego celu, było narzeczeństwo z Schulzem. Uzupełnijmy w tym miejscu rozważania dopowiedzeniem, że kiedy snuła plany małżeństwa z artystą, była ponadtrzydziestoletnią

<sup>50</sup> A. Bejowicz, s. 100.

<sup>51</sup> M. Fidelis, s. 424.

kobietą, nad którą pomimo nieprzeciętnej urody i wykształcenia ciążyło widmo staropanieństwa. Schulz miał od niej o trzynaście lat więcej, ale nie skłaniał się zbytnio do uporządkowania swojego życia osobistego. Ze względu na rozmaite przemilczenia w źródłach, związane z oświadczeniami Schulza oraz przyczynami, dla których nie doszło do zawarcia przez niego związku małżeńskiego, zagadnienia te stały się dla Tuszyńskiej tworzywem do budowy „gry pamięci i wyobraźni” (s. 5). Nie ma dowodów na to, by autor *Sklepow cynamonowych* oficjalnie i, co ważne, z własnej inicjatywy poprosił Szelińską o rękę. Pewne jest natomiast, że planowali małżeństwo, czego oczekiwała przede wszystkim Juna. *Narieczona Schulza* przynosi ciekawe przetworzenie tych wątków.

Tytułowa bohaterka wyjawia, że kiedy przeprowadziła się do Warszawy, „jakoś wtedy, czyli nie wiedzieć kiedy, pojawił się temat małżeństwa. Kto go pierwszy poruszył? Kto to zaproponował? Nie wiem. Chwilami myślę, że ani Bruno, ani ja. A przecież nikogo trzeciego nie było” (s. 77). Nieco później dopowiada: „Oświadczyły? To było jedno. Nieformalne przecież, bez klęknięcia i pierścionka z diamentem. Od zeszłego lata przedstawiał mnie już jako swoją narzeczoną. A ja? Sprawiało mi to przyjemność, choć za samym słowem nie przepadałam” (s. 78). Ta literacka wizja racjonalnie uzupełnia luki w życiorysie Schulza: zgodnie z nią do oficjalnych oświadczeń nie doszło, natomiast artysta i Szelińska, rozmawiając o wspólnej przyszłości, z czasem uznali, że ich stan można określić mianem narzeczeństwa.

Tymczasem ustalenia dotyczące przyszłego małżeństwa zaczęły wywoływać między nimi coraz większe nieporozumienia. Wynikały one przede wszystkim z różnic wyznaniowych, utrudniających wzięcie ślubu: Schulz był niepraktykującym Żydem, a Juna katoliczką (choć z pochodzenia Żydówką). Ponadto Szelińska po utracie etatu nauczycielskiego w Drohobyczu podjęła pracę w stolicy i chciała, by jej ukochany również tam zamieszkał i pracował. Schulz odkładał wszelkie działania, co Juna początkowo dzielnie znosiła. Jednak gdy straciła cierpliwość, eskalacja cierpienia i zawiedzione nadzieje przywiodły ją do próby samobójczej, z której ją odratowano. W wizji Tuszyńskiej podejmowanie przez autora *Sklepow cynamonowych* kroków związanych z poślubieniem Juny, np. wystąpienie z gminy żydowskiej, było wynikiem jej nacisków. Chociaż nie jest to powiedziane w utworze wprost, bohaterka ewidentnie uważała małżeństwo za urzędową procedurę gwarantującą rozwiązanie wszystkich problemów jej związku, z wiernością przyszłego męża włącznie.

Szelińska stwierdza w kontekście ślubu: „Prosiłam, przypominałam, nalegałam. Może nie powinnam nalegać tak mocno?” (s. 81). W biografii Ficowskiego czytamy o kłopotach

związanych z zawarciem małżeństwa: artysta nie ożenił się z Szelińską z powodów formalnych, ponieważ międzywyznaniowy ślub był możliwy wyłącznie na Śląsku, w dawnym zaborze pruskim, co wymagało załatwienia tam tymczasowego meldunku, czego pisarz nie potrafił przeprowadzić<sup>52</sup>. Podobnie temat ten omawia Jerzy Jarzębski<sup>53</sup>. Tuszyńska polemizuje z taką wersją zdarzeń, i kto wie, czy nie słusznie, bo czy wspólnemu życiu dwojga ludzi, którzy swobodnie traktowali niektóre normy obyczajowe, rzeczywiście mogły zagrozić utrudnienia w prawnym zawarciu związku? Dlatego w autobiograficznej narracji znajdujemy następującą wypowiedź Juny:

Nic się ciągle nie wyjaśniało. Śląska mrzonka o zameldowaniach, które dają później prawo do małżeństwa takim ludziom jak my, czyli katoliczki z bezwyznaniowcem rozwiązała się chyba zupełnie. Choć Bruno nie chciał tego do końca przyznać. Pojechał nawet do Katowic, do swojego dawnego ucznia. Wrócił zgnębiony, ale przede mną jeszcze udawał. Mówiłam mu wcześniej, że to musi być bzdura. Jak prawie dwadzieścia lat po zlikwidowaniu granic zaborów mają w Polsce działać jakieś dzielnicowe prawa? (s. 94-95)<sup>54</sup>.

Mimo że utwór Tuszyńskiej to biografia literacka, „gra pamięci i wyobraźni”, zasadne jest postawienie tezy, że pisarka w niektórych przypadkach, nie ufając aksjomatom schulzologii, wyciąga wnioski, które wprawdzie trudno udokumentować w faktach, ale ich zgodność z rzeczywistością okazuje się przekonująca. W ten sposób autorka *Narzeczonej Schulza* może wyprzedzać ustalenia naukowców. Czechowicz słusznie konkluduje swą recenzję: „Jakkolwiek patrzeć na tę książkę, z pewnością ujmuje swą perspektywą badawczą. Tuszyńska wchodzi w bardzo intymne sfery, by nie tyle obedrzeć je z tajemnicy, ile nadać nowe znaczenie tym faktom, wokół których budowane są jej fantazje”<sup>55</sup>.

Innym, niemniej ciekawym przykładem uzupełnienia przez Tuszyńską szkicu do portretu drohobyckiego artysty jest przyjęcie fenomenologicznej postawy wobec dobrze znanego faktu, zgodnie z którym autor *Sklepów cynamonowych* zadebiutował dzięki protekcji Nałkowskiej. Istotnie, autorka *Granicy* była zachwycona rękopisem pierwszego tomu opowiadań Schulza, jednak nie pomogło to w jego wydaniu. W rzeczywistości mecenasem artysty został jego brat Izydor, który sfinansował publikację książki w warszawskim wydawnictwie „Rój”. Dlatego bohaterka *Narzeczonej Schulza* stwierdza:

<sup>52</sup> J. Ficowski, s. 326.

<sup>53</sup> J. Jarzębski, *Wstęp* [do:] B. Schulz, *Opowiadania*, dz. cyt., s. XV-XVI.

<sup>54</sup> Nawet jeśli takie przeszkody się pojawiły, załatwienie meldunku dla znanego w Polsce pisarza, mającego przyjaciół wśród czołowych przedstawicieli elit Drugiej Rzeczypospolitej, powinno stanowić coś osiągalnego.

<sup>55</sup> J. Czechowicz, dz. cyt.

Swoją drogą, chyba warto sprawdzić kiedyś, może poprosić o to F. [Jerzego Ficowskiego – przyp. A. S.], na czym polegała właściwie ta, mityczna już, pomoc Nałkowskiej przy wydaniu *Sklepów...* Za druk zapłacił przecież Izydor Schulz. To co zrobiła ona? Organizowała wiece poparcia? Pikiety pod wydawnictwem? Raczej dzwoniła, przekonywała znajomych. Do czego właściwie? Namówiła do publikacji właścicieli Roju? To by znaczyło – co? Że nie wiedzieli, co wydają? Jaka perłę mają na biurku? I tylko jacyś wpływowi muszą ich przekonywać? (s. 307).

W dwudziestoleciu międzywojennym, tak samo jak dziś, zadebiutować mógł właściwie każdy literat, o ile posiadał pieniądze na wydanie swego dzieła. Jeśli więc Nałkowska pomogła w czymś Schulzowi, to nie w opublikowaniu *Sklepów cynamonowych*, lecz w tym, że wyrażając pochlebny opinię na temat jego twórczości, utwierdziła go w przekonaniu, że kroczy właściwą drogą, a napisane przez niego utwory zasługują na zaprezentowanie szerokiej publiczności. W ślad za tym poszło pozytywne zrecenzowanie przez Nałkowską opowiadań drohobyckiego artysty tuż po jego debiucie, a także zapewne przedstawienie go na warszawskich salonach. Natomiast mecenasem, który podjął konkretne decyzje finansowe, prowadzące do wydania *Sklepów cynamonowych*, był Izydor.

Podczas gdy omawiany wcześniej przykład kulis narzeczeństwa Szelińskiej i Schulza – będąc literacką narracją biograficzną – odznacza się wysokim prawdopodobieństwem, przykład niniejszy przynosi logiczny wniosek, niewyartykułowany należycie do tej pory. Egzemplifikacji oryginalnej transpozycji informacji z życiorysu Schulza i Szelińskiej na możliwe głosy do ich biografii można wskazać w utworze Tuszyńskiej znacznie więcej. I właśnie to stanowi o największej wartości jej dzieła, że autorka odważnie wychodzi poza treści konstatowane przez dokumenty.

Nie ulega wątpliwości, że *Narieczona Schulza* Tuszyńskiej jest utworem, który będąc fikcyjną narracją, w znaczącym stopniu wzbogaca obraz Józefiny Szelińskiej, jak również autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, z którym związek stanowił najistotniejsze wydarzenie jej życia. Pisarce w sposób godny uwagi udało się przybliżyć trudny do uchwycenia charakter ich skomplikowanej relacji. Prostota, a często wręcz naiwność narracji głównej bohaterki budują bezpośredniość, potoczność i improwizacyjność opowieści, która zyskuje w ten sposób wyrazistą warstwę emocjonalną<sup>56</sup>.

Aleksandra Smusz

---

<sup>56</sup> Por. M. Czermińska, s. 75.

## Summary

**The biographical feminine narrative in Agata Tuszyńska's *Narieczona Schulza***

The article discusses Agata Tuszyńska's *Narieczona Schulza* with reference to the biographies of the author of *The Street of Crocodiles* and his would-be wife, as well as the contexts of history and literary theory. Particular attention has been paid to the narrative mode. The cognitive qualities of Tuszyńska's text have been stressed as well, because she provides such a deep reinterpretation of Schulz's life, that some elements of her literary biographical narrative may contribute to supplementing the artist's actual biography.