

[horyzont życia]

Stanisław Rosiek: Zobaczyć Drohobycz (i...)

1.

Ale który? Bo jest ich wiele. Celem nie jest – rzecz jasna – miasto należące dzisiaj do Ukrainy. Można się tam wybrać bez większych trudności na wycieczkę turystyczną. Celem i stawką w tej grze – grze wygląków, widoków, obrazów – nie jest Drohobycz bliski i dostępny, lecz odległy, być może już bezpowrotnie miniony. Ten Drohobycz, w którym Schulz urodził się i żył. A ściśle – Drohobycz epoki sklepów cynamonowych, co nie jest dokładnie tym samym.

Czy tego rodzaju spojrzenia ponad czasem są możliwe? I czy są warte starań i wysiłku?

Słynne wskazanie Goethego: „Wer den Dichter will verstehen, Muss in Dichters Lande gehen”, spopularyzowane u nas przez Adama Mickiewicza, który umieścił je jako motto *Sonetów krymskich*, zachęca do podjęcia trudów wędrówki do Drohobycza. Goethe – jak się zdaje – miał na myśli wyprawę w istocie turystyczną, która pozwala poznać ziemię, po której poeta chodził. Nawet jeśli ten poeta odszedł już przed wiekami. Trzeba jednak przyznać Goethemu rację, że w jakimś stopniu takie wyprawy mają wymiar nie tylko przestrzenny, lecz także czasowy. Pozwalają niekiedy w teraźniejszości odwiedzanych miejsc dostrzec ich stany i wyglądy dawne. Ale w takich chwilach tylko do pewnego stopnia można ufać świadectwom własnych oczu.

Czy wywołam wielkie zdziwienie czytelnika, gdy powiem, że Drohobycz epoki sklepów cynamonowych jest dla nas – żyjących tu i teraz – niedostępny, a już z pewnością trudno dostępny? I że nieraz podróż do miejsc dzisiaj nieistniejących w dawnym kształcie wiąże się z niemalym ryzykiem i dlatego przed

wyjściem z domu należy raz jeszcze przeczytać ku przestrodze opowiadanie o wyprawie Józefa do sanatorium, w którym przebywał Jakub, jego ojciec?

Ale widzę, że wszelkie ostrzeżenia są daremne. „W imię Boże tedy – wsiadamy i odjazd”¹. Do dawnego Drohobycza prowadzą dwie drogi. Prawdopodobnie biegną one obok siebie. I mają ten sam cel, warto więc wypróbować jedną i drugą.

2.

Najbezpieczniej i najprościej dojechać do Drohobycza *via Sklepy cynamonowe*. Uzupełniająca (i korygująca) lektura także drugiego tomu prozy Schulza najważniejszym podróżnikom nie zaszkodzi. Drohobycz, choć w jego opowiadaniach ani razu nie pada nazwa miasta, jest w nich stale obecny. Tę właśnie drogę wybrał wspomniany we wstępie do tego zeszytu Bohumil Hrabal, który o Drohobyczu powiedział: „Jest to dla mnie najpiękniejsze miasto na świecie; już go nie ma, więc pewnie dlatego”². Zgoda. Najpiękniejsze są miasta, których nie ma. Już nie ma i dlatego – chcąc je poznać – musimy sięgać po literackie świadectwa.

Pomocą w dotarciu do nieistniejącego Drohobycza mogą być także rysunki i grafiki Schulza. Miasto jest w nich stałym tłem zdarzeń. Bardzo różnych zdarzeń. Na tle Drohobycza Schulz nieraz się portretował, ale też szkicował kobiece akty. Przez drohobyckie place i ulice często przeciągały rysowane przez niego bałwochwalcze procesje. Wystarczy się im przyjrzeć, by zobaczyć rynek, na drugim planie ratusz, gdzie indziej katedra. Elementy architektoniczne miasta można dostrzec także przez otwarte okno domów publicznych, w których Schulz umieszczał masochistyczne sceny z sobą w roli głównej, jakby obraz Drohobycza był koniecznym elementem erotycznego teatrum.

3.

Ale jest też inna droga – droga dokumentowania i mozolnej rekonstrukcji miejsca (i czasu). Kroczą nią podróżnicy owładnięci kolekcjonerską pasją. Drohobycz, widmowy Drohobycz Schulza stał się w ostatnich latach jednym z najbardziej intrygujących miast na świecie. Karty pocztowe, plany miasta, mapy okolic, fotografie sygnowane przez miejscowe atelier, dokumenty życia codziennego, jak choćby świadectwa szkolne czy faktury drohobyckich drukarni, osiągnęły na aukcjach relatywnie wysoki poziom. Kolekcjonerzy-podróznicy wierzą (a ja na nich patrzę z nadzieją), że dzięki zdobytym dokumentom uda im się przez zasieki czasu przedostać do dawnego Drohobycza.

1 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 129 (dalej w skrócie: O).

2 B. Hrabal, *O Brunonie Schulzu*, „Na Głos” 1992, nr 7, s. 82.

Złudne przeświadczenie, że z o b a c z y ć (tu i teraz) t o b y ć (tam i wtedy), leży u podstaw tego kolekcjonerstwa. Pozwala ono osiągnąć jakąś nową formę istnienia w Drohobyczu epoki sklepów cynamonowych – ułomnego wprawdzie, lecz jednak istnienia, które polega na obserwowaniu, świadkowaniu, podpatrywaniu, podglądaniu, a niekiedy także współodczuwaniu, partycypowaniu, budowaniu emocjonalnych więzi z umarłymi. Gdyby nie ta wiara, którą wszyscy w pewnym stopniu podzielamy, czy możliwy byłby pochód przez świat obrazów Drohobycza, fotografii, rysunków „z natury”, a także licznych fantazji wizualnych na jego temat? Bez konstytuującej nas więzi patrzenia i istnienia nie dochodziłoby do tego rodzaju przesunięć w czasie i przestrzeni. Oko jest najważniejsze. Patrzenie bardziej niż inne zmysły osadza (nas) w przestrzeni. To dlatego obrazy odległych miejsc pozwalają patrzącemu na nowo zaistnieć, ustanowić swoje nowe miejsce w świecie inaczej, niż to wynika z jego faktycznej obecności tu i teraz.

Potrzeba na to zgody patrzącego. A także gorączki, silnego pragnienia, by przejść od tu i teraz do tam i wtedy. Trans jest warunkiem tej translokacji. Choć w głębi duszy wie, że to niemożliwe, kolekcjoner obrazów wierzy, że właśnie jemu uda się dokonać tej sztuki, że ziści się cud ontologicznego przekroczenia. Podejmuje więc działania przygotowawcze: czyta mapy, zagłębia się w dokumenty, ogląda dawne fotografie w nadziei, że dzięki nim zobaczy Drohobycz Schulza.

4.

Taka retro-spektywna archeologia patrzenia ma jednak ograniczony zasięg. Pozwala dotrzeć jedynie do dawnych spojrzeń utrwalonych na fotografiach i kolportowanych nieraz szeroko przez karty pocztowe, nazywane niekiedy widokówkami. Te widokówki to zwykle widoki zastygłe, odzwierciedlające utrwalone przez tradycję miejscowe schematy patrzenia i przedstawiania miasta. Każde miasto obrasta takimi wizualnymi konwencjami, poza które trudno wyjść. Im jest częściej fotografowane – jak choćby Paryż, a u nas Kraków czy Gdańsk – tym te schematy stają się trwalsze i wszechwładne. Trzeba je odrzucić, by zobaczyć miasto nieuprzedzonym okiem. Także Drohobycz się ich dopracował³. Patrzenie łatwo się banalizuje – przemienia w obiegowy obraz, w widokówkę. Być może prędzej niż słowo, choć spojrzenie, choć oko – nieruchome, pasywne – trudno przyłapać na gorącym uczynku. Łatwiej sobie radzimy ze stereotypami językowymi.

Karty pocztowe z Drohobycza najczęściej pokazują miasto oficjalne. Miasto wspólne, uzgodnione, wynegocjowane przez społeczność, która – co zrozumiałe – miejscowemu kościołowi, cerkwi czy synagodze nadaje większą rangę

3 By się o tym przekonać, wystarczy wziąć do ręki i przekartkować najpełniejszy zbiór kart pocztowych przedstawiających miasto, które zebrał w swojej książce Włodzimierz Sadowy (por. *250 kadriw starogo Drohobicza, Drohobycz 2016*).

niż warsztatowi szewskiemu czy sklepom (choćby i cynamonowym). Ratusz i rynek jest w tego rodzaju przedstawieniach obowiązkowy. Ważniejsze w miejscowych hierarchiach okazują się też trwałe budynki niż ludzie zamieszkujący je – zaledwie przez chwilę. Oko i obiektyw fotografa zostają wzięte na służbę. Fotograf czuje niemy nacisk zbiorowości, która określa, w jaki sposób jej miejsce życia ma być widziane i na fotografiach utrwalone.

Na pozór jest inaczej, gdy mieszkańcy Drohobycza pukają do drzwi któregoś z miejscowych atelier fotograficznych. Otwiera im Pilpel lub Russ. W porozumieniach zawieranych wówczas z fotografem obowiązują odmienne zasady. Na ich szczycie znajduje się osobnicze podobieństwo i dostojność fotografowanych, którzy – stając na tle malowanych dekoracji – (współ)tworzą swój idealny wizerunek⁴. I znowu Drohobycz traci szansę na to, by utrwalić swój byt w fotografiach, które pozwoliłyby nam *sic et nunc*, osadzonym (a to znaczy uwięzionym) w swoim czasie i miejscu, zobaczyć Drohobycz.

Epoka aparatów Leica – i szerzej: fotografii amatorskiej i artystycznej, uwolnionej od profesjonalnych konwencji – zaczęła się zbyt późno. Drohobycz Schulza należał już do przeszłości. Był jedynie nostalgicznym wspomnieniem i literacką próbą powrotu do „genialnej epoki”. Niewiele jest fotografii nieoficjalnego Drohobycza z przełomu XIX i XX wieku. Żaden fotograf nie pokazał schyłku monarchii austro-węgierskiej w jego drohobyckiej wersji. W tym czasie – jak się zdaje – powstawały głównie fotografie ekspansywnego przemysłu naftowego, który rozwijał się na zgubę dawnego Drohobycza. Ale od pól naftowych zbyt daleko do cynamonowych sklepów i ich okolic. Dopiero dwie, trzy dekady później rozpocznie się epoka fotografii ulicznych⁵.

Drohobycz, o który toczy się gra, wydaje się więc utracony. Czy już bezpowrotnie?

5.

Fotografia stawia opór. Fotografowanie jest w pewnym zakresie pasywne. W kadrze znajduje się – każdy to wie – nie tylko to, co zamierzone, zaplanowane przez fotografa. Świat widziany przez obiektyw nie jest – jeszcze – nieruchomy. Stanie się taki dopiero, gdy fotograf zwolni spust migawki. Teraz jeszcze wszystko się może w ujęciu zdarzyć. Wjeżdża dorożka, ktoś patrząc w obiektyw, krzywo się uśmiecha, ktoś inny pokazuje język, odwraca głowę... Drugi i trzeci plan żyje swoim życiem. Świat nie jest fotograficznym atelier z wymalowanymi

4 Bogato ilustrowany słownik drohobyckich fotografów znajduje się w książce Zenona Filipowa *Miastestwo drohobyckiej fotografii* (Drohobycz–Koło 2011).

5 Książka Filipowa zawiera – obok prac sygnowanych przez miejscowych fotografów – także wiele zdjęć anonimowych, często amatorskich, które przedstawiają pełne ruchu sceny uliczne.

dekoracjami i sztucznym oświetleniem. Świat się intencjom fotografa ile sił opiera. I całe szczęście. Dzięki temu – oglądając zrobione przez kogoś fotografie – mamy możliwość wyjścia poza intencje fotografujących. I w ogóle poza to, co widzą i chcą pokazać (i przekazać). Pouczające są w tym względzie zdarzenia opowiedziane w *Powiększeniu* Antonioniego.

Nic dziwnego, że także oficjalne fotografie Drohobycza z początku XX wieku zawierają pewien nadmiar, pewną nadwyżkę widzialnego. Wystarczy zmienić perspektywę, skrócić dystans, powiększyć drugi plan. I nagle okaże się, że oficjalne miejsca odsłaniają swoje prywatne klimaty. Tę zmianę dystansu pokazują dwie karty pocztowe przedstawiające drohobycki rynek (por. s. 74 i 75). Pierwsze ujęcie przedstawia plan ogólny, w którym zacierają się wizerunki pojedynczych osób. Ujęcie drugie – zrobione z tego samego miejsca, chwilę później lub wcześniej – skraca dystans do tego stopnia, że obecni na rynku ludzie stają się głównymi aktorami spektaklu fotografowania. Możemy dostrzec ich twarze, szczegóły ubioru, ich baczne spojrzenia wymieniane z fotografem stojącym po drugiej stronie kamery. A w tle – nareszcie coś dla nas – w tle narożna kamienica przy rynku, w której Jakub Schulz prowadził swój sklep bławatny.

Jesteśmy wreszcie w Drohobyczu?

Tę prostą sztuczkę, zabieg polegający na skróceniu dystansu, wejściu na drugi plan i powiększeniu tego, co się w nim znalazło, można próbować na własną rękę bez końca. Wystarczy na przykład skadrować i zbliżyć fragment karty pocztowej przedstawiającej widok ulicy Stryjskiej, by ludzie stojący u jej wylotu (pod apteką) ukazali swoje twarze (por. s. 77), podobnie jak ci sprzed wejścia do Hotelu del' Europe (por. s. 79). Byłoby jednak grubą przesadą, gdybyśmy chcieli w tym wizualnie odzyskanym tłumie drohobyrczan odnaleźć Schulza. Wejścia w głąb fotografii oficjalnej nie to mają na celu. Gra toczy się raczej o dekonwencjonalizację oficjalnych ujęć miasta, o personalizację jego wizualnych reprezentacji. Choć, kto wie, może pewnego dnia powiększając kartę pocztową przedstawiającą drohobycki rynek, dostrzeżemy, że z drzwi narożnej kamienicy (w tle kościół farny) wychodzi młody Bruno, a właściwie – Brunio, uczeń pobliskiego gimnazjum. Śpieszy się. Za chwilę woźny zacznie dzwonić na pierwszą lekcję.

Tego rodzaju nadzieje nie są zupełnie bezpodstawne. Kto mógł pomyśleć, że na zamieszczonej w 1941 roku przez „Bolszewicką Prawdę” fotografii, która przedstawia komisję wyborczą numer 14, organizującą wybory do Rady Najwyższej CCCP, odnajdziemy Schulza, który skulony uczestniczy w ideologicznym rytuale.

6. Rozbłyski

Tylko przypadek. Tak, tylko jakiś szczęśliwy traf może nas nagle przybliżyć do Schulzowskiego Drohobycza. A ściśle – do takiego obrazu miasta, który wymyka się schematyzującemu oku. Ta droga skazana jest na niepewność i ryzyko.

Na cierpliwe błędzenie bez gwarancji sukcesu. Na przeglądanie starych fotografii, które utraciły swoje pierwotne zakotwiczenia, bo umarli ich bohaterowie, a także ci, którzy podtrzymywali pamięć o nich.

I nagle – błysk flesza. Jest. Pośród setek przeglądanych fotografii pojawia się coś uderzającego. Fotografia kartonikowa formatu *cabinet portrait*, wykonana przez zakład fotograficzny Wilhelma Russa z Drohobycza (filie w Borysławiu i Truskawcu). A na niej zastanawiająca postać młodzieńca, który trzyma lejce stojącego za nim konia. Młodzieniec o rysach wschodnich (czyżby Chińczyk w Drohobyczu i okolicach?) wydaje się szczęśliwy. Ktoś spoza kadru pewną ręką, zapewne dla bezpieczeństwa, uchwycił uzdę konia. Scena jest statyczna. Nic złego nie może się młodzieńcowi przydarzyć. Chwila spełnienia. Być może nawet szczęścia.

Ten młodzieniec o mongoloidalnych rysach⁶ mógłby być – obok Tłui, Doda czy Edzia – jednym z ułomnych bohaterów prozy Schulza. Nie znajdziemy jednak żadnej o nim wzmianki w *Skleпах cyrkonowych*. Także *Sanatorium pod Klepsydrą* nie odnotowuje nikogo podobnego. A przecież mógł należeć do drohobyckiej społeczności. Przypominam sobie zdanie z *Regionów wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego na temat jednej z bohaterek *Sierpnia*: „Niesamowity żeński demon obłądu – wariatka Tłuja [...] – to znana w Drohobyczu, obok niedorozwiniętego Awrumke, Tłuja vel Tłoja, nieszczęsna obłąkana żebraczka”⁷. Czy sfotografowany z koniem młodzieniec to właśnie wspomniany mimochodem przez Ficowskiego Awrumke? Nie można tego wykluczyć. Jego imię to zdrobniała forma od Awrum – imienia na tyle często używanego w społeczności żydowskiej, że awansowało do literatury jako charakterystyczne. Pojawi się na przykład w *Legendach* Andrzeja Niemojewskiego (1901), w *Nienasyce* Witkacego (1930), w *Chlebie rzuconym umarłemu* Bogdana Wojdowskiego (1971). Awrum (vel Abrug) to – jak się zdaje – wersja skrócona imienia Abraham. Tak przynajmniej u Witkacego, który pisał o „kosmatym łonie Abrugka”.

Czy ktoś o takim imieniu żył w Drohobyczu w czasach Schulza? Jakis Awrumke – a dokładniej Awrum Pycon – został odnotowany przez Beno Shrayera w jego wspomnieniach *Były lata*⁸. W dołączonym do tekstu głównego „Indeksie przezwisk” pisze o nim tak: „Żebrak, umysłowo «stuknięty», podobno na tle zawodu miłosnego”. Młodzieniec z fotografii nie wygląda jednak na żebraka. I jest chyba zbyt młody na tego rodzaju zawód miłosny, który prowadziłby do obłądu (choć kto wie, jaką siłę mają dziecięce afekty). Jego inność wynika raczej z genetycznego defektu. A zatem sfotografowany młodzieniec nie jest tym Awrumke, o którym pisał Shroyer i Ficowski?

6 Profesor Janusz Limon – genetyk i pisarz – po obejrzeniu fotografii przypuszcza, że sfotografowany młodzieniec cierpiał prawdopodobnie na zespół łamliwego chromosomu X – fra(X).

7 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 70. W pierwszym wydaniu książki z 1967 roku imię brzmiało Abrugke.

8 Dziękuję za tę wskazówkę Tymkowi Skibie z Pracowni Schulzowskiej.



Fotografia NN wykonana przez zakład Wilhelma Russa z Drohobycza, początek XX wieku

Może tak, może nie. Nie ma to większego znaczenia. Fotografia przedstawia obraz jakiegoś drohobyckiego „stukniętego” – wedle ówczesnych kwalifikacji – który nie ma imienia. Z drugiej strony „Indeks przezwisk” zawiera pozycję „Awrum Pycon”, który nie ma twarzy, bo żaden jego wizerunek nie przetrwał do naszych czasów. Jest rzeczą nieistotną, czy między tym bezimiennym obrazem i imieniem bez wizerunku zawiązuje się jakaś faktyczna relacja. Bez względu na to, jak jest, razem lub osobno – ikonografia (wprost) i nomenklatura (pośrednio) prowadzą nas do Schulzowskiego świata. Dzięki temu przebijamy się przez powierzchnię tworzoną przez obrazy oficjalne i skonwencjonalizowane.

Kolejny rozbłysk. I kolejne przekroczenie. Fotografia, którą teraz przywołuję, pojawia się na aukcji antykwarycznej 15 maja 2017 roku. Tak została opisana w katalogu: „684. Drohobycz. Fotografia w sepii, widok na domy w mieście. Lata 30-te. Wym.: 12 × 18 cm. 60,-”. Nie udało mi się jej kupić, znów więc zniknęła w czyjejs kolekcji⁹ – do następnej aukcji. Pozostał po niej jednak skan w katalogu, dzięki któremu raz jeszcze możemy spojrzeć na miasto Schulza.

Oto więc Drohobycz? Być może. Wskazuje na to odręczny napis ołówkiem na odwrocie. Ale czy można mu wierzyć? Wielkość sfotografowanych budowli wskazuje, że mamy do czynienia z jakimiś gmachami użyteczności publicznej. Nie jest to jednak drohobyckie więzienie ani koszary czy szpital, ani budynek którejs ze szkół. Być może więc fotografia przedstawia jakieś budynki o przeznaczeniu industrialnym. Nie są one w najlepszym stanie. Obrosły tkanką byle jak kleconych domów i komórek. Godna uwagi jest też peryferyjna lokalizacja kompleksu. Marniejące budynki leżą na krańcach miasta, na zaśmieconej skarpie, po której spacerują kury w poszukiwaniu jedzenia. Mieszkańcy tej dzielnicy – wyraźnie zainteresowani pojawieniem się fotografa – porzucili swoje zajęcia i obserwują przybysza. Któryś z chłopców odważył się nawet zbliżyć do fotografa bardziej niż inni i zajął miejsce (siedzące) na pierwszym planie. Niewykluczono, że to przywódca miejscowej dzieciarni. Rzuca się w oczy nieobecność dorosłych. Zdaje się, że tylko jakaś staruszka, zwabiona dziecięcymi hałasami, wylania się z labiryntu komórek. Jest właśnie środek dnia. Dorośli – zajęci pracą w tej lub w innych częściach miasta – nie stawili się do fotografii, tego przypadkowo zdjętego portretu mieszkańców.

Czy to Drohobycz? Jeśli nawet tak, to nie jest to Drohobycz *Sklepów cynamonowych*. Schulz inaczej widział i inaczej prozatorsko przedstawiał miasto swojego dzieciństwa. W innej skali, z innej perspektywy. Ujęcia panoramiczne są w jego prozie rzadkie, choć przecież niekiedy i one się zdarzają, gdy akcja – jak w *Republike marzeń* – wykracza poza rogatki miasta.

⁹ Oczywiście, mogłem się tego spodziewać. Fotografia trafiła ostatecznie do zbiorów Zbigniewa Milczarka.



Fotografia Drohobycza (?), początek XX wieku



Staw w parku miejskim, w tle szpital wojskowy.
Karta pocztowa opublikowana w albumiku *Erinnerung an Drohobycz-Galizien*, Ondo Vertriebsgesellschaft, Hanover 1917

poniżej: **Drohobycz, staw w ogrodzie miejskim,**
karta pocztowa, fotografia Bertolda Schenkelbacha, 1935

Zostawmy jednak na boku fotografię, która przedstawia Drohobycz rzekomy. Istnieje dostatecznie wiele fotografii miasta o tożsamości bezspornej. Choćby podobny w ujęciu obraz stawu w parku miejskim. Zdjęcie zostało zrobione w 1917 roku i jest elementem serii opublikowanej w albumiku *Erinnerung an Drohobycz-Galizien*¹⁰. W tle znów widzimy czteropiętrowy gmach. To szpital wojskowy. Na pierwszym planie łódka wiosłowa, a na niej dwóch żołnierzy i pielęgniarka. Wiedzą, że są fotografowani. Patrzą z uśmiechem w obiektyw, więc być może cała scena została zaaranżowana przez fotografa, który miał za zadanie przygotować reportaż z Drohobycza żołnierskiego. Na okładce albumu wydrukowano „Deutsches Soldatenheim, Drohobycz”. Trwa właśnie Wielka Wojna. Drohobycz, znajdujący się przez pierwsze miesiące pod rosyjską okupacją, zostaje wyzwolony przez sprzymierzone wojska austriackie i niemieckie. Front przenosi się na wschód. Miasto staje się logistycznym zapleczem walczącej armii.

Schulz zna taki Drohobycz. W sierpniu i wrześniu 1917 roku przebywa w rodzinnym mieście na wakacjach. Na studia w Wiedniu wraca na początku października tego roku. Ale Schulz takiego Drohobycza nie wprowadza do świata przedstawionego swoich opowiadań. Jego Drohobycz jest strefą zdemilitaryzowaną. Tego nie zmieni nawet wojsko pojawiające się w *Wiośnie*. Drohobycz Schulza pozostanie konsekwentnie cywilny.

Fotografia należąca do wojskowego cyklu ma jednak niemałą zdolność re-stytuowania dawnych wyglądo-ów. Pozwala przy tym wyjść poza repertuar stereotypowych spojrzeń wspólnych. Jak wielka jest ich siła pokazuje fotografia tego samego miejsca, którą w 1935 roku robi – świetny skądinąd – drohobycki fotograf Bertold Schenkelbach.

Fotografia z 1917 roku nie zamyka się ponadto w kręgu spojrzeń prywatnych, czytelnych i zrozumiałych jedynie w ramach rodzinnej pamięci. Drohobycz widziany od strony stawu w parku miejskim (tym razem z całą pewnością jest to Drohobycz; dowodem ostatecznym charakterystyczna wieża ratusza, mająca w tle) ukazuje się jako miejsce zdarzeń, które fotografia zaledwie sugeruje. Przejażdżka łódką dwóch żołnierzy z pielęgniarką. Rekonwalescenci? Prawdopodobnie. A ona? Czy rodzi się w niej uczucie do któregoś z nich? Odgłosy dalekiego frontu nad staw nie docierają. To miejsce ma własną dramaturgię. Na brzegu ledwie widoczna grupa osób pochyla się nad leżącą postacią... To wszystko, co da się na fotografii dostrzec, wpisuje w jakąś życiową fabułę, której nigdy nie poznamy. Ale nie jest ona – co trzeba podkreślić – zbieżna z fabułami *Sklepow cynamonowych*.

Moglibyśmy tak nieskończenie długo oglądać stare fotografie i jedynie w chwilach krótkich – jak wybuch magnezji – dostrzegać zanikające widoki

10 Wydawcą było Ondo Vertriebsgesellschaft z Hanoweru. Inne fotografie cyklu przedstawiają budynek wycieczkowy dla niemieckich żołnierzy, zlokalizowany przy rynku oraz kilka ujęć wnętrza.

dawnego Drohobycza, raz bardziej, raz mniej oficjalnego. I tylko tyle. Drohobycz – jako miejsce dzieciństwa Schulza i jako świat przedstawiony w jego prozie – nadal pozostanie poza kadrem, daleki i niedostępny fotograficznym zbliżeniom i wizualizacjom.

7.

Być może trzeba więc odwrócić relacje między obrazem i spojrzeniem. Nie spoglądać w przeszłość wedle protokołów patrzenia, które podsuwają nam usłużnie dawne fotografie, lecz w szlachetnym zamiarze wizualizacji minionego świata fotografować teraźniejszość (Drohobycz), patrząc nań oczyma literatury, to znaczy nadając widzialność spojrzeniom literackim.

Wzór takiej metody znajdziemy w opowiadaniu *Wiosna*. Wymaga ona ścisłej kooperacji wyobraźni i fotografii. A jeśli tak, to pojawienie się w literackim świecie Schulza jeszcze jednej postaci było nieuniknione.

Pan fotograf – postać równie tajemnicza jak Błękitnooki – pojawia się w prozie Schulza tylko raz. I tylko po to, by sfotografować sen Józefa. Przypomnę bieg fabuły. Nie wiadomo z jakiego powodu w pewną „noc przedwiosenną” ojciec zabrał syna na kolację do „małej restauracji ogrodowej, zamkniętej między tylnymi murami ostatnich domów rynku”. Nad nimi rozpościerał się „żwir gwiazdny rozsiany po mieliznach szeroko rozgałęzionych i rozlanych wirów. Nieregularne ich i nieprzeliczone zagęszczenia nie porządkowały się jeszcze w żadne konstelacje, żadne figury nie opanowały tych rozległych i jałowych rozlewisk”¹¹. Kolejne próby hermeneutyki gwieździstego nieba ponoszą fiasko. Siedzący po sąsiedzku fotograf rzuca porozumiewawcze spojrzenia i dosiada się do ich stolika. Wkrótce potem cała trójka: ojciec i pan fotograf, a pomiędzy nimi zasypiający Józef, wraca razem „okrężną drogą przez odległe przedmieścia”. Schulz rysował tę scenę parokrotnie, choć jako ilustracja nie weszła do książkowego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*. Gdy zatrzymują się „w szczerym polu”, ojciec układa syna „na płaszczu rozpostartym na ziemi”. Józef śni. Z zamkniętymi oczami widzi, „jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie”. Mimo oczywistej plagiatowości snu ojciec Jakub „kiwał głową i cmokał językiem”. A pan fotograf? W tym miejscu dochodzimy do punktu najważniejszego, więc apeluję, by z największą uwagą wysłuchać relacji Józefa: „pan fotograf rozstawił swój trójnóg na piasku, rozsunał miech aparatu jak harmonię i pogrzyżył się cały w fałdach czarnego sukna: fotografował to osobliwe zjawisko, ten lśniący horoskop na niebie, podczas gdy ja z głową pływającą w blasku leżałem olśniony na płaszczu i podtrzymywałem bezwładnie ten sen do ekspozycji”¹².

11 O, s. 145.

12 O, s. 150.



Jakub, Józef i pan fotograf przy stole, szkic ilustracji do opowiadania *Wiosna*, ołówek, przed 1936 rokiem

Obiektyw jego aparatu fotograficznego nie jest wymierzony w gwieździste niebo. Pan fotograf uwiecznia na kliszy profetyczny sen Jakuba. Konieczna jest w tym działaniu kooperacja. Jakub śni, ale też p o d t r z y m u j e s w ó j s e n d o e k s p o z y c j i tak, by fotograf zdołał (i zdążył) ten sen sfotografować.

Na podobnej zasadzie także literatura podtrzymuje sny Schulza do ekspozycji (fotografowania). Hrabalowi czytanie wystarczało, by zamieszkać (to znaczy: być-u-siebie) w Drohobyczu Schulza. Bez pośrednictwa obrazów. Nam (mnie), którym świadectwo oka nadal jest potrzebne, pozostają sposoby pana fotografa. Uwiecznić na światłoczułej kliszy literackie spojrzenia, które przemieniają się w obrazy.

Już Ficowski odkrył w sobie to pragnienie – pragnienie wizualizacji Schulzowskiego świata. Poszukiwał istniejącej ikonografii Drohobycza. Równocześnie sam ją tworzył.

W 1965 roku odwiedził Drohobycz z aparatem fotograficznym w rękę. Powstała wówczas seria zdjęć – wizualny reportaż z miejsc związanych z życiem i śmiercią Schulza. Jedenaście zrobionych w tym czasie fotografii Ficowski umieścił w pierwszym wydaniu *Regionów wielkiej herezji*. Powtórzył je w wydaniu drugim z 1975 roku. I już nigdy później w takim rozmiarze. Kolejne wydania jego książki zawierały nie więcej jak dwie, trzy fotografie cyklu. Podobnie było z powstałymi w tym samym czasie fotografiami Artura Kluglera, z którym nawiązał współpracę.

Ten drohobycki fotograf urodził się w 1924 roku, mógł więc znać i pamiętać Schulza, choć – jak się zdaje – nie był jego uczniem. Zareagował jednak na apel Ficowskiego opublikowany w „Przekroju”. W liście z 25 maja 1964 roku wysłał mu reprodukcję fotografii przedstawiającej Schulza „wśród uczniów gimnazjalnych”¹³. Oryginał to zdjęcie zrobione w auli szkolnej w 1940 roku. Schulz stoi na nim ze spuszczoną głową pod portretami Marksa i Stalina. Ficowski publikuje je w swojej książce. Chce jednak czegoś więcej. Klugler już w listopadzie 1965 roku przesyła autorowi *Regionów wielkiej herezji* czternaście fotografii Drohobycza¹⁴.

Są to fotografie osobliwe, robione jakby pod dyktando Schulza, choć – być może – Ficowski był pośrednikiem między pisarzem i fotografem. Tak czy inaczej znana nam dzięki książkowej publikacji seria jedenastu zdjęć¹⁵ przedstawia Drohobycz *Sklepow cynamonych*. Robiąc je, Klugler patrzy oczyma Schulza

¹³ List z 25 maja 1965 roku, podobnie jak wszystkie pozostałe, znajduje się w Dziale Rękopisów Biblioteki Narodowej.

¹⁴ Pisz o tym w liście z 20 listopada 1965 roku.

¹⁵ Tylko jedenastu (nie czternastu). Znamy je wyłącznie z reprodukcji. Co się stało z oryginałami – nie wiadomo. Nie ma ich w archiwum Ficowskiego zdeponowanym w Bibliotece Narodowej. Nie wiadomo, czy przetrwały w archiwum Wydawnictwa Literackiego, które dwukrotnie *Regiony wielkiej herezji* wydawały. Dokumenty związane z wydaniem *Regionów wielkiej herezji* z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych są dzisiaj niedostępne ze względu na „charakter i stan zachowania” (odpowiedź sekretariatu wydawnictwa z 9 września 2018 roku).

tw. Górka — tu, gdzie właśnie jesteśmy. A ten dom z boku, po lewej stronie, to kiedyś była stara karczma Putza... Wiem już: jestem u rubieży Schulzowskiej *Republiki marzeń*:

„Zatrzymaliśmy się wreszcie na «Górcze», przy karczmicie murowanej i szerokiej. Stała samotnie na dziale wód, odcinając się na niebie rozłożystym dachem, na wyniosłej granicy dwóch opadających połaci. Konie dobijały z trudem do wysokiej krawędzi, ustawiały same w zamyśleniu, jakby na rogatce dzielącej dwa światy. Za tą rogatką otwierał się widok na rozległy krajobraz, pocięty gościńcami, wyblakły i opalizujący jak błady gobelin, owiany ogromnym powietrzem, błękitnym i pustym. [...] ...wjeżdżaliśmy w ten kraj rozległy jak mapa...” Tak oto mityczne dzieje zagnieździły się w drohobyckim powiecie: tu jeździły w uprzęży bezskrzydłe pegazy — szkapy dorożkarskie, tu bożek Pan — jako włóczęga — szedł w zarosła za swoją potrzebą, a pogańscy czciciele słońca to przechodnie, którym oczy przymrużył i wykrzywił usta odlepiający blask sierpniowego dnia, nakładając im na twarze maski kultowe; tu gontowy dach domu kupca-maga staje się ptasią Arką Noego; a ostatnie stronicę za ogłoszeniami starego tygodnika — Pismem świętym pełnym magicznych wersetów. Utwór pt. *Księga* złożony jest właśnie

132



„W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórca, najdalec, ostatnie odnoga...” (D. Schulz: „Pan”)

Dwie strony pierwszego wydania **Regionów wielkiej herezji** z 1967 roku. Na stronie prawej reprodukcja fotografii Artura Klugera z 1965 roku, pod którą Jerzy Ficowski umieścił fragment opowiadania Schulza *Pan*: „W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórca, najdalec, ostatnia odnoga...”

– oczyma literackimi. Jego fotografie to zwizualizowane literackie spojrzenia. Stanowią one dzięki temu nie tylko i nie tyle ilustracje jego prozy, ile raczej obrazy zacierającego się świata sklepów cynamonowych, epoki „genialnej”, której literackie wskrzeszenie już dla pisarza było niemałym wyzwaniem.

Korespondencja Kluglera z Ficowskim jest jednostronna. Nie znamy listów Ficowskiego. Z tego jednak, co pisał do niego Klugler, można łatwo wywnioskować, że był przez pisarza proszony o zrobienie fotografii niektórych miejsc w Drohobyczu opisanych przez Schulza. W pierwszych wydaniach *Regionów wielkiej herezji* dwa z nich Ficowski umieścił jako podpisy pod zdjęciami. Pierwszy pochodzi z opowiadania *Pan*: „W kącie między tylnymi ścianami szop i przybudówek był zaułek podwórza, najdalsza odnoga...”. Drugi wyjęty został z opowiadania *Sierpień*: „Z półmroku sieni wstępowało się od razu z słoneczną kąpiel dnia”.

Te fragmenty to literacko utrwalone spojrzenia. Jest ich w prozie Schulza nieskończenie wiele. Klugler fotografował tylko nieliczne. Miał większe szanse niż my na to, że jego działania skończą się sukcesem. Drohobycz się zmienia. Coraz szybciej. W 1965 roku wiele (więcej niż dziś) z Schulzowskiego Drohobycza przetrwało. Wystarczyło sięgnąć do opowiadań Schulza. Literatura podtrzymywała te dawne spojrzenia do fotograficznej ekspozycji.

W liście z 8 stycznia 1966 roku Klugler kwituje odbiór kartki od Ficowskiego, w której ten donosił mu, że praca nad książką o Schulzu ukończona i że wkrótce ukaże się drukiem. Pisze: „Bardzo jestem zadowolony, że zdjęcia takiego marnego fotografa jak ja będą zreprodukowane w Pańskiej książce. Żał tylko, że mimo naszych starań nic więcej nie mogliśmy zrobić, aby uświęcić pamięć tak wielkiego ziomka”¹⁶. Nie ma racji. Nie jest „marnym fotografem”, jak o sobie pisze. Dzięki kilku jego fotografiom świat epoki sklepów cynamonowych – być może – zyskał dostępną nam widzialność.

Panu fotografowi z Drohobycza znowu udało się sfotografować sen. Tym razem sen literacki.

