

[horyzont życia]

# Marcin Romanowski: Mimowolna sylwa. O książce Anny Kaszuby-Dębskiej *Bruno. Epoka genialna*

## Wreszcie

Od kilkunastu lat można obserwować bujny rozwój polskiej kultury biograficznej. Ów *furor biographicus* objął wreszcie i Schulza. Tym samym doczekał się on w końcu wprowadzenia do panteonu postaci, których losy zostały opisane w nowych narracjach biograficznych. Stało się to za sprawą wydanej przez Znak książki *Bruno. Epoka genialna*<sup>1</sup> autorstwa Anny Kaszuby-Dębskiej, malarki, absolwentki gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych, znanej na polu schizologicznym jako autorka książki *Kobiety i Schulz*<sup>2</sup>. Należy zauważyć, że książka Anny Kaszuby-Dębskiej nie jest pierwszą biografią Schulza – wpisuje się w tradycję biograficzną kształtowaną przede wszystkim przez publikacje Jerzego Ficowskiego, a także Jerzego Jarzębskiego czy Wiesława Budzyńskiego.

## Kamyki i mozaika

Sztuka biografii opiera się na dwóch filarach: dokumentacji i syntezie. Przeciwnostawiają się one sobie i dopełniają się wzajemnie. Pociągają za sobą wiele

---

1 A. Kaszuba-Dębska, *Bruno. Epoka genialna*, Kraków 2020, dalej cytuję jako BEG i podaję numer strony.

2 Eadem, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016.

opozycji, takich jak: zbieranie (materiałów) i scalanie, kamyki i mozaika<sup>3</sup>, wielość wydarzeń zakorzenionych w przepływie czasu i jedność bohatera, ujęcie narracyjne i ujęcie portretowe. Pisanie biografii wymaga biegłości zarówno w dokumentowaniu, jak i w uogólnianiu, i to od sprawności w praktykowaniu obu tych umiejętności zależy końcowy efekt.

Rolą osoby piszącej biografię jest bowiem stworzenie opowieści wywołującej efekt spójności i efekt kompletności. Taka opowieść jest zaś konstruowana z elementów pochodzących z dokumentów i świadectw różnego autorstwa, o różnym charakterze oraz różnej wiarygodności. Dlatego każda narracja biograficzna nieuchronnie musi być heterogeniczna, a w kontakcie z książką Anny Kaszuby-Dębskiej wrażenie heterogeniczności jest szczególnie wyraźne.

W przypadku pisania o Schulzu panuje, rozpowszechnione zwłaszcza pod wpływem prac Jerzego Ficowskiego, przekonanie, że źródła do jego biografii zachowały się co najwyżej w postaci reliktovej, a liczba dokumentów, które zostały nieodwracalnie zaprzepaszczone przez historię XX wieku, wielokrotnie przewyższa liczbę zachowanych źródeł. Ficowski eksponował wymiar niedostępności czy utraty materiałów, ale również zamazywał tekstualną jednostkowość zgromadzonych świadectw, wpisując je anonimowo w tok własnej tradycyjnej narracji. Biograf Schulza musi zatem raczej mierzyć się z łataniem dziur niż z ostrym selekcjonowaniem materiałów.

Biograf może przyjąć różne strategie uwiarygodniania swoich ustaleń za pomocą materiału źródłowego. Na jednym biegunie znalazłaby się postawa Jerzego Ficowskiego, który włączał świadectwa osób znających Schulza w swoją narrację, zacierając odrębność tych świadectw. W ten sposób nawiązuje do poetyki dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej i skrywa fragmentaryczność swej narracji za iluzją ciągłości<sup>4</sup>. Na przeciwnym biegunie mieściłaby się biografia reportażowa, w której silnie stematyzowana jest sytuacja zdobywania świadectw, często ustnych relacji świadków<sup>5</sup>. Rolą biografą w takiej narracji jest przywoływanie różnych głosów i porządkowanie ich.

## Sztuka cytowania

Strategię Anny Kaszuby-Dębskiej można określić jako drogę pośrednią. Autorka włącza w narrację rozległe, nierzadko kilkustronicowe cytaty, ale nie tworzy

3 Zob. J.L. Clifford, *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*, przeł. A. Myśłowska, Warszawa 1978, tytuł oryginału: *From Puzzles to Portrait*.

4 Zob. J. Kandziora, *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2016, s. 220.

5 Zob. I. Adamczewska, *Biografia reportażowa w ujęciu komunikacyjnym na przykładzie książek Angeliki Kuźniak*, „Studia Poetica” 2016, nr 4, s. 182.

efektu polifoniczności. Pisze: „Moją intencją jest opowiedzenie w takim stopniu, w jakim pozwalają na to obecne źródła, historii prawdziwej. Bez poetyzowania i gloryfikacji. Dlatego oddaję głos kilkudziesięciorgu świadkom, którzy Brunona Schulza spotkali, znali, podziwiali i... rozumieli bądź nie” (BEG, 9).

Tę postawę można porównać ze strategią cytowania wybraną przez Annę Synoradzką-Demadre w biografii Jerzego Andrzejewskiego: „Książka zawiera dużo cytatów. Uznałam, że przytoczenie słów Andrzejewskiego (oraz wypowiedzi innych osób) w ich oryginalnym brzmieniu (ale z ujednoczeniem ortografii według współczesnych norm językowych) wnosi znacznie więcej niż ich referowanie lub parafrazowanie. Poza tym mam nadzieję, że przywołanie sporych ustępów archiwaliów okaże się przydatne innym badaczom”<sup>6</sup>. W deklaracji biografki Andrzejewskiego wybrzmiewa silna motywacja epistemologiczno-etyczna – obszerne cytowanie dokumentów osobistych ma umożliwić czytelnikowi niezapośredniczony dostęp do materiału dokumentalnego w jego oryginalnej, jednostkowej postaci. Tym samym badaczka otwiera przed czytelnikiem swój warsztat pracy, pozwalając mu samodzielnie przejść przebytą przez nią drogę badawczą. Jednocześnie daje szansę czytelnikom-badaczom na zapoznanie się z mało znanymi lub trudno dostępnymi materiałami.

W deklaracji Anny Kaszuby-Dębskiej też można dopatrzeć się gestu, a przynajmniej języka odpowiedzialnego etycznie: oddania głosu świadkom. U Kaszuby-Dębskiej daje się jednak zauważyć głębokie przekonanie o tym, że dzięki włączeniu w narrację obszernych cytatów zyska się bezpośredni dostęp do przeszłości w jej niezafałszowanym kształcie („bez poetyzowania i gloryfikacji”), takiej, jaka była naprawdę. Kłopot w tym, że to raczej Anna Synoradzka-Demadre mogłaby żywić takie przekonanie. Badaczka życia Andrzejewskiego posługuje się przede wszystkim korespondencją pisarza z bliskimi osobami oraz zapisami dziennikowymi – zatem tekstami użytkowymi, które były tworzone w wyraźnej bliskości czasowej opisywanych wydarzeń przez ich bezpośrednich uczestników (nawet jeśli trzeba sobie zdawać sprawę z istnienia konwencji epistolograficznych czy diarystycznych). Natomiast biografka Schulza, oprócz jego korespondencji zebranej w *Księdze listów*, wykorzystuje głównie materiały zgromadzone w archiwum Jerzego Ficowskiego, czyli źródła wywołane, pisane po latach przez osoby, które niekiedy nawet osobiście nie uczestniczyły w wydarzeniach z życia Schulza.

W przypadku książki Anny Kaszuby-Dębskiej ujawnia się jednak inny problem – niemal całkowite wyrzeczenie się przez autorkę głosu autorskiego. Paula R. Backscheider zwraca uwagę, że głos biografy, choć z pozoru niezauważalny, jest właśnie tym głosem, który pozostaje słyszalny przez całą opowieść. Z tego powodu biograf ma ogromną władzę. Próbuując dookreślić, czym jest ów głos,

---

6 A. Synoradzka-Demadre, *Jerzy Andrzejewski. Przyczynek do biografii prywatnej*, Warszawa 2017, s. 13.

Backscheider sięga po porównanie głosu biografu do kontraktu zawartego między nim a czytelnikiem: „Jest to podstawowy sygnał relacji autora wobec czytelników oraz wobec przedmiotu. Kiedy czytelnicy akceptują i darzą zaufaniem ów kontrakt, czują się, jak gdyby byli w rękach eksperta”<sup>7</sup>.

Czy narratorka książki Anny Kaszuby-Dębskiej wzbudza w czytelniku zaufanie? W moim odczuciu nie. Cytowane obficie relacje nie służą bowiem uwiarygodnieniu ustaleń autorki, lecz zgoła je zastępują. Można wręcz odnieść wrażenie, że autorka nie tyle posługuje się cytatami, ile wyręcza się nimi. Rezygnuje z opowiedzenia zdarzeń czy opisywania postaci swoim językiem, co czyni jej narrację niejednorodną (choć zachowuje pewien koloryt). Zrzeka się pozycji przewodniczki po zgromadzonych materiałach, nie przeprowadza ich krytyki, nie komentuje ich tekstualnego charakteru (na przykład cech języka osób piszących świadectwa, zwłaszcza tych osób, które w chwili pisania swych narracji miały za sobą kilkudziesięcioletni okres emigracji, nieuchronnie odciskający piętno na ich polszczyźnie<sup>8</sup>). Musimy więc założyć, że cytaty przywoływane *in extenso* i nieopatrzone żadnym komentarzem są przez autorkę bezwarunkowo akceptowane, lecz nie znamy powodów tej akceptacji.

Oto początek rozdziału „Przekleństwo szaleństwa”, poświęconego samobójstwu szwagra Brunona Schulza – Mojżesza Hoffmana: „«Schulz miał siostrę i brata. Siostra, Hania, to spokojna, zupełnie przeciętna osoba, której mąż, przemysłowiec naftowy Hoffman, popełnił w jakimś związku ze syfilisem, którego się nabawił – samobójstwo przez poderżnięcie sobie gardła, pozostawiając wdowę z dwoma synkami, Zygmuntem i Ludwikiem, w dość opłakanych warunkach materialnych. Ciężar ich utrzymania spadł wówczas na starą Schulzową, która sprowadziwszy się ze synem Brunem do córki, do jej realności przy ul. Bednarskiej, prowadziła odtąd jedno wspólne gospodarstwo. To samobójstwo szwagra wraz z następnymi trudnościami finansowymi jego firmy i pogorszeniem się stosunków materialnych matki po śmierci ojca, oto zdarzenia odczute bardzo silnie i przykro przez młodego Schulza. Wywarły one na kształtowanie się jego umysłu i wrodzoną nieśmiałość dalsze piętno przygnębienia. Stosunek siostry do Bruna był zawsze bardzo szczery i tkliwy». Makabryczna śmierć Mojżesza Hoffmana, męża Hani, jest punktem zwrotnym w jej życiu osobistym i kładzie się cieniem na losach ich synów, przekłada się również na funkcjonowanie rodziny Schulzów. Sześćdziesięcioletnia Henrietta całkowicie poświęca się dla jedynej córki” (BEG, 236). Rozdział zaczyna

7 P. R. Backscheider, *Reflections on Biography*, [b.m.] 2013, s. 12.

8 W tym kontekście należy negatywnie ocenić zachowanie oryginalnej ortografii w cytatach. Autorka nie podejmuje rozważań na temat języka i ortografii przywoływanych świadectw. Tym samym ortografia staje się cechą przezroczystą, nieistotną dla jej rozważań. Z tego powodu pozostawienie cytatów w oryginalnej postaci (często zgodnej z zasadami pisowni sprzed reformy w 1936 roku) nie wnosi nic poznawczo, a jedynie stwarza barierę dla odbiorcy.

się od półstronicowego cytatu ze wspomnienia Michała Chajesa (o tym, że to list Chajesa do Ficowskiego z 1948 roku, dowiemy się zresztą dopiero, gdy zajrzemy do przypisów, gdzie jednak brakuje informacji, o który list Chajesa do Ficowskiego chodzi<sup>9</sup>). Cytowany przez biografkę fragment relacji zostaje następnie krótko sparafrazowany. Brak jednak autorskiego odniesienia do uprzednio przywołanego źródła, nawiązania do jego tekstualności. Zdania Chajesa zostają więc niejako przejęte przez biografkę i wszczępione w jej własny tekst.

O skali zjawiska może świadczyć fragment dotyczący pobytu Schulza w uzdrowisku Bad Kudowa w 1922 roku i zawartej tam znajomości z panią Kejlin i jej rodziną: „Sierpniowego popołudnia Schulz poznaje dwie urocze osoby, Cecylię Kejlin i jej córeczkę Irenę. Matka «to była blondynka o jasnej cerze i szarozielonych oczach [...]». Otwartość, chęć poznania innych i cierpliwość wynikająca z zawodu nauczycielskiego skłoniła Cecylię Kejlin, zwaną przez uczniów Białą Ceską, do zawarcia znajomości z Schulzem, która potem przerodziła się w przyjaźń. Córka Irena wspomina: [...]” (BEG, 360–365). Przywołany cytat z książki Kaszuby-Dębskiej obejmuje wszystkie zdania napisane przez autorkę w tym fragmencie. Opustki obejmują cytaty ze wspomnienia Ireny Kejlin-Mitelman, pisanego w latach osiemdziesiątych XX wieku, wypełniające do końca cały rozdział, stąd tak szeroki zakres stron w przypisie. Przytoczone przez autorkę wspomnienie zawiera między innymi informacje o wycieczce do Kaplicy Czaszek w Kudowie, o pracach portretowych Schulza, a także najbardziej wstrząsający – opis molestowania trzynasto- lub czternastoletniej Ireny przez Schulza podczas tworzenia jej portretu. W tym momencie następuje przejście do kolejnego rozdziału: „Dla Ireny, wówczas dziewczynki, wydarzenie, do którego dochodzi w trakcie pozowania Schulzowi do portretu, kiedy ten ma zamiar malarsko przemienić trzymaną w ręce różę w bez, jest niezrozumiałe i bolesne. Jego dzieła będą już zawsze przypominać jej o tamtej chwili” (BEG, 366). Po czym zostaje zacytowana kolejna część relacji Ireny Kejlin-Mitelman, stanowiąca wprowadzenie do dalszych rozważań dotyczących masochizmu Schulza.

Jako przykład braku krytyki niech posłuży opis „krwawych wyborów” – wydarzenia, które według Andrzeja Chciuka odcisnęło ogromne piętno na Schulzu jako artyście: „Apokaliptyczny dzień wyborczy, w którym ma się narodzić w Schulzu pisarz” (BEG, 302) – tak określa Anna Kaszuba-Dębska to wydarzenie. Biografka szczegółowo rekonstruuje okoliczności, w jakich do niego doszło, wreszcie stwierdza: „Bruno obserwuje wydarzenia z okien rodzinnej kamienicy. Jest przerażony” (BEG, 306) – tym samym podąża za wersją Chciuka. Przedtem jednak, gdy jest mowa o maturze Schulza, Kaszuba-Dębska stwierdza, że w roku

---

9 List Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 18 czerwca 1948, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk [w przygotowaniu].

egzaminu dojrzałości oficjalnym adresem Brunona Schulza był już dom przy ulicy Bednarskiej (Floriańskiej), a nie kamienica przy Rynku. Kiedy przychodzi jednak do opisanego dnia, w którym Schulz miał się urodzić jako pisarz, autorka nie stawia już oczywistego pytania w świetle swych poprzednich ustaleń: Czy Schulz mógł rzeczywiście w 1911 roku obserwować brutalną pacyfikację manifestantów z okna domu przy Rynku, skoro rok wcześniej zamieszkał u siostry i szwagra w domu przy jednej z bocznych ulic?

Ze względu na sposób wykorzystania cytatów, a także na wielogatunkowość, ciekawy jest fragment dotyczący śmierci Schulza. Obejmuje on dwa rozdziały: „Koniec” i „Wiele śmierci Brunona Schulza”. Krótki rozdział „Koniec” składa się z dwóch części. Pierwsza to plastyczny, przypominający konwencję opisu miejsca zbrodni w powieści kryminalnej, opis krwi wypływającej z martwego ciała: „Z otwartych ust unosi się para. Ciepła jeszcze krew napęnia je po brzegi. Strużki płyną sinymi wargami, po brodzie i szyi, wypełniają małżowiny uszne, moczą włosy. Krwista plama rozlewa się wokół głowy. Powoli rozplywa, snuje krawężnikiem, sięga ulicy, meandruje pomiędzy kamieniami bruku” (BEG, 585). Autorka skupia się na wrażeniach zmysłowych: podkreślone zostają kolory, ciepło krwi, widok pary unoszącej się z ust w ostatnim oddechu, obraz kamieni bruku, którym spływa krew. Wydaje się, że w ostatnim zdaniu można dopatrzeć się Norwidowskiej frazy „Ideał sięgnął bruku”. Ten opis zostaje przerwany wyliczeniem wrażeń, których doświadczył sam Schulz: „Wcześniej huk. Zdziwienie. Krzyk. Myśl. Ostatnie mrugnięcie. Koniec” (BEG, 585). Następuje przejście od perspektywy świadka do perspektywy ofiary – choć można się zastanawiać, na ile wartościowy poznawczo (śmierć bowiem przekreśla możliwość jakiegokolwiek ekspresji<sup>10</sup>), a przede wszystkim na ile – i czy w ogóle – stosowny jest ten zabieg. W drugiej części tego rozdziału pojawia się dyskurs medyczny<sup>11</sup> – Kaszuba-Dębska rozważa medyczne skutki i rokowania dla osoby, która została postrzelona w głowę. Zastanawia się, czy Schulz umarł od razu, czy też umierał powoli, jakie miałby szanse na ocalenie w normalnych warunkach, a jakie miał w warunkach, w których się znalazł.

Z kolei rozdział „Wiele śmierci Brunona Schulza” stanowi przegląd trzynastu świadectw dotyczących śmierci Schulza. Każda z tych relacji zostaje wpisana w narrację opatrzoną tytułem o strukturze: śmierć + liczebnik porządkowy („Śmierć pierwsza”, „Śmierć druga” itd.). „Śmierć pierwsza” to parafraza ustaleń Jerzego Ficowskiego, kolejne „śmierci” to narracje, w które autorka wplata dalsze

**10** Zob. S. Rosiek, *Literatura i nieobecność śmierci*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i E. Nawrockiej, Warszawa 2007.

**11** Można tu dostrzec podobieństwo (nie wiem, czy wpływ) do książki Agnieszki Daukszy *Jaremianka. Gdzie jest Maria?* (Kraków 2019), w której autorka sporo uwagi poświęca medycznemu aspektom choroby (białaczki) swej bohaterki.

relacje świadków. Początkowe sześć prób opowiedzenia wydarzenia wpisuje świadectwa w ramę narracyjną zaczynającą się niczym opowieść w konwencji realistycznej: „Jest chłodny listopadowy dzień. Około południa” (BEG, 587–591). W następnym zdaniu pojawia się zawsze bohater – Bruno Schulz. Często pojawia się też szczegółowy opis scenerii: „ładna secesyjna kamienica z początku wieku ozdobiona pionowymi pasami boni i dekoracyjnymi girlandami”. Kolejne „śmierci” składają się już z samych cytatów, bez realistycznej introdukcji. Ostatnia, „śmierć trzynasta”, zawiera narrację dotyczącą pośmiertnych losów Schulza – dewastacji cmentarza, na którym najprawdopodobniej spoczywa. Wreszcie rozdział ten, kończący całą książkę, zostaje zwieńczony fragmentem zatytułowanym „Kiedy umiera Żyd” – dostojnym anaforycznym opisem żydowskich tradycji funeralnych i żałobnych. Ten przegląd zwyczajów służy podkreśleniu, że Bruno Schulz umarł w okolicznościach, w których nie mógł zostać godnie pożegnany i opłakany: „Kiedy umiera Żyd, 19 listopada 1942 roku w drohobyckim getcie nie obowiązuje halacha. Umiera się jak bezbronne zwierzę na krwawym polowaniu. Nikt nie postawi kamiennej macewy, nikt nie wykuje imienia Bruno ani inskrypcji «malarz i pisarz», nikt nie wyrzeźbi symbolu niedźwiedzia” (BEG, 600).

Przyznaję, że nie rozumiem, jaka jest funkcja takiego przedstawienia śmierci Schulza. Zestawienie tytułu relacji dotyczących tego samego wydarzenia mogłoby służyć dwóm celom. Albo przedstawieniu niedającego się rozplątać węzła pamięci i nieuniknionego fiaska dociekań, jak było naprawdę<sup>12</sup> (w duchu pisarstwa biograficznego i eseistyki historycznej Jarosława Marka Rymkiewicza), albo przeciwnie – hiperudokumentowaniu, podkreśleniu, że świadectwa są zgodne (ale tu akurat są nie w pełni). Pierwsze rozpoznanie prowadziłoby do banalnych wniosków (że przeszłość jest nam niedostępna, dostępna jest najwyżej polifonia pamięci), drugie nie daje się obronić w świetle dokumentów. W dodatku część relacji zostaje wpisana w ramę narracji realistycznej, w której z jakiegoś powodu do rangi istotnego szczegółu zostaje podniesiona secesyjna fasada kamienicy z *belle époque* (może celem miało być podkreślenie ohydy zbrodni przez skonstrastowanie jej z pięknem elewacji). Warto zauważyć, że tematyka Zagłady Żydów ze względów etycznych jest obwarowana szczegółowymi dyrektywami poetologicznymi. Jedną z nich jest zakaz fikcjonalizacji i prymat narracji dokumentarnych<sup>13</sup>. Nie ulega wątpliwości, że ta reguła przedstawiania została tu złamana przez przemieszanie konwencji fikcjonalnej i dokumentu.

12 Próby rozstrzygnięcia sprzeczności między relacjami były podejmowane. Zob. W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013 rozdz. „Krwawy czwartek”, s. 10–32; J. Orzeszek, *Schulz i żałoba. O drugim ciele pisarza*, „Schulz/Forum” 14, 2019.

13 Zob. B. Lang, *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2.

Jedno wydarzenie, w dodatku tak wrażliwe na konwencje przedstawiania jak śmierć podczas Zagłady, zostaje opowiedziane z wykorzystaniem aż pięciu dyskursów: prozy kryminalnej, dyskursu medycznego, prozy realistycznej, cytatu z relacji świadków i dyskursu sakralnego.

## Józef i Brunio

Jeszcze inną grupą źródeł wykorzystywanych przez autorkę są, niestety, utwory literackie Schulza. Anna Kaszuba-Dębska bardzo serio traktuje sygnały o autobiograficzności tej prozy. Co prawda, jak wspominał Stefan Szuman, *Sklepy cynamonowe* pierwotnie nosiły tytuł *Wspomnienia o ojcu*, sam Schulz zaś w wywiadzie udzielanym Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi klasyfikował swój utwór jako powieść autobiograficzną i nazywał „autobiografią albo genealogią duchową”<sup>14</sup>, tych wzmianek jednak, jak sądzę, nie należy przeceniać. Z pewnością nie uprawniają one do uznawania elementów fabuły Schulzowskiej prozy za oczywiste świadectwa wydarzeń z życia jej autora, tak jak robi to Anna Kaszuba-Dębska, gdy pisze o paryskim przemyśle pornograficznym i zestawia jego utwory z obrazkami, o których mowa w *Sierpniu*: „Czy właśnie takie fotografie oglądał mały Brunio innego sierpniowego lata z kuzynem Emilem – «mistrzem sztuk karcianych», który wziął go «między kolana i tasując [...] wprawnymi dłońmi fotografie, pokazywał wizerunki nagich kobiet i chłopców w dziwnych pozycjach»” (BEG, 49). Również interesujący fragment o secesyjnej reklamie prasowej, upamiętnionej w *Wiośnie*, rozpoczyna się nieuprawnionym pomieszczeniem bohatera i autora *Sanatorium pod Klepsydrą*: „Dom polskiego Żyda Jakuba Schulza, pokój z biurkiem i szafką biblioteczną – to tu mały Brunio poznaje Księgę. «Leżała pełna chwały na biurku ojca [...], czasem ojciec wstawał od Księgi i odchodził. Wówczas zostawałem z nią sam na sam». Rozkoszuje się historiami z anonsów i ładnie zaprojektowanych rycin reklamowych. Później ku jego rozpaczy stara księga zaginęła. Aż do czasu, gdy «pewnego dnia tej zimy zastałem [!] Adelę w trakcie sprzątania, ze szczotką w ręku, wspartą o pulpit, na którym leżał podarty jakiś szpargał. Nachyliłem się przez jej ramię, nie tyle z ciekawości, ile żeby znowu odurzyć się zapachem jej ciała, którego młody urok objawił się był niedawno obudzonym mym zmysłom. – Patrz – mówiła, znosząc bez protestu moje przytulanie się – czy możliwe jest, żeby komuś wyrosły włosy do ziemi? Chciałabym mieć takie»” (BEG, 222). Pomieszczenie postaci Brunia i Józefa zostaje skompromitowane, kiedy pojawia się niespójność gramatyczna między pisaną w trzeciej osobie narracją biografki a niezgrabnie wplecionym fragmentem

14 List do Stanisława Ignacego Witkiewicza, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 108.



pierwszoosobowej narracji opowiadania Schulza. Samo dotarcie do materiałów reklamowych opisanych w *Księdze* i przedstawienie ich należy z pewnością docenić, jednak konsekwentne mieszanie Józefa z Bruniem osłabia wiarygodność autorki.

## Bruno i jego czasy

Jak już powiedziałem, autorka biografii Schulza musiała się mierzyć z lukami w materiale źródłowym. Anna Kaszuba-Dębska wypełnia je, szeroko ukazując konteksty historyczno-kulturowe dotyczące świata, w którym żył Schulz. Już na samym początku książki w fikcyjnym opisie sytuacji, gdy Schulz i Georges Rosenberg wychodzą ze stacji metra i patrząc niejako przez pryzmat wyobraźni malarskiej Schulza, widzą przede wszystkim „modne buciki, zgrabne stóпки, kostki, a także łydki w nylonowych pończochach” (BEG, 17), pojawia się dłuższa dygresja na temat wpływu, jaki na modę damską w okresie międzywojennym wpłynęło wynalezienie nylonowych pończoch. W dalszej części książki możemy przeczytać między innymi o paryskim teatrze okropności Grand-Guignol, o inspirujących Schulza reklamach prasowych z *belle époque*, o gwiazdach kina niemego sprzed I wojny światowej czy o kawiarnianym życiu w Warszawie po I wojnie światowej, a także o wyrostkach dokazujących na placu przykościelnym czy o służących, o dziewiętnastowiecznych zaleceniach dla gruźlików, nastrojach katastroficznych u schyłku XIX stulecia i obserwowanych wówczas kometach. Książka Anny Kaszuby-Dębskiej staje się tym samym swego rodzaju archiwum codzienności.

Pewne wydarzenia, które nie zostały wystarczająco udokumentowane w materiale źródłowym, są przez Annę Kaszubę-Dębską opisywane w sposób metonimiczny w wersji typowej, prawdopodobnej. Takim zdarzeniem jest na przykład obrzezanie Schulza. Jedynym źródłem dotyczącym tego wydarzenia jest urzędowy zapis w księgach metrykalnych żydowskiej gminy wyznaniowej w Drohobyczu. Ta informacja jest jednak zbyt lakoniczna, by można było oprzeć na niej barwny opis wydarzenia. Dlatego autorka przedstawia typowy przebieg ceremonii obrzezania w kulturze żydowskiej, w który wpisuje swego bohatera. W ten sposób sugeruje, że tak właśnie ta uroczystość mogła przebiegać, choć o przebiegu akurat tej konkretnej ceremonii nic nie wiadomo. Warto zauważyć, że Anna Kaszuba-Dębska wyraźnie podkreśla rolę żydowskiego pochodzenia i żydowskiej kultury w życiu Schulza. Rekonstruuje relacje i koneksje przodków i krewnych („ta drohobycka plemienna wspólnota” – BEG, 177), analizuje wpływ twórczości Liliena oraz tradycji frankistowskiej na twórczość Schulza, wreszcie fragmentem „Kiedy umiera Żyd” przeciwstawia okoliczności śmierci Schulza żydowskim tradycjom pogrzebowym.

Osobną grupą szeroko zarysowanych kontekstów są te związane z historią sztuki, edukacją artystyczną i techniką malarską. We wstępie Anna Kaszuba-Dębska zarysowuje pozycję, z której mówi – pozycję artystki: „Jako malarka

chciałam zwrócić uwagę na wieloletnie pragnienie Schulza, by realizować się w tej dziedzinie sztuki, bo pisarzem (od razu wybitnym) stał się w wieku dojrzałym” (BEG, 9). Istotnie Schulz jako przedmiot badań należy przede wszystkim do literaturoznawców (pośród najwybitniejszych postaci schulzologii dominują literaturoznawcy, z wyjątkiem Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak). Anna Kaszuba-Dębska usiłuje zmienić perspektywę zdominowaną przez spojrzenie literaturocentryczne i dowartościować stronę sztuk plastycznych. W tym celu bardzo szeroko przybliży konteksty związane ze sztuką: twórczość konkretnych artystów, środowiska artystyczne, wystawy czy techniki. Omawia obszernie paryskie środowisko polskich malarzy pochodzenia żydowskiego (między innymi Roman Kramsztyk), twórczość nurtu École de Paris, referuje wpływ, jaki na sztukę berlińską w czasach, kiedy Schulz mógł odwiedzać to miasto, mieli Otto Dix, Ernst Ludwig Kirchner i George Grosz. Wiele miejsca poświęca malarzom, którzy mogli mieć wpływ na Schulza, nie tylko tak często wymienianym w kontekście Schulza, jak Félicien Rops, Francisco Goya czy Maurycy Efraim Lilien, lecz także takim, jak Ludwik Markus (Louis Marcoussis) czy Maksymilian Goldstein. Referuje wystawy, które Schulz mógł oglądać. Na przykład gdy pisze o życiu studenckim we Lwowie, zauważa, że w czasach studiów Schulza odbywała się tam Powszechna Wystawa Sztuki Polskiej, a zatem możliwe, że Schulz ją zwiedził. Podejmuje próby analizy i interpretacji dzieł plastycznych Schulza, na przykład kiedy wskazuje związek między przedstawieniami ubóstwianych kobiet na grafikach z *Xięgi bałwochwalczej* a tradycją frankistowską i pamięcią o orgiastycznych ekscesach wyznawców Jakuba Franka. Sporo uwagi poświęca wreszcie technikom plastycznym, zwłaszcza gdy jest mowa o ostatnich pracach Schulza tworzonych na polecenie Felixa Landaua.

### Żyjąc, tracimy dzieciństwo

Należy przypomnieć, że biografia to nie tylko zbieranie dokumentów, poświadczanie pojedynczych wydarzeń umieszczanych w sekwencji czasowej. Sztuka biografii to przede wszystkim sztuka syntezy. To takie porządkowanie zebranego materiału i sytuowanie go w odpowiednich kontekstach, które umożliwi odkrycie w historii życia jakiegoś wzoru<sup>15</sup> czy ogólnej figury, czyniącej opowieść o cudzym życiu sensowną i użyteczną. Biografizowanie jest więc nieuchronnym przekształcaniem jednostkowego biegu życia w figurę symboliczną<sup>16</sup>. Anna Legeżyńska, szkicując paralelę między pracą biografą a pracą tłumacza, zauważa:

15 Zob. A. Cavarero, *Opowiedz mi moją historię*, przeł. A. Klimczak, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 3. Zob. też: J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historyczno-literackiego*, w: *Biografia-geografia-kultura literacka*, pod red. J. Ziomka i J. Sławińskiego, Wrocław 1975, s. 18.

16 M. Benton, *Literary Biography. An Introduction*, Chichester–Malden 2009, s. 64.

„«Tłumaczenie», czyli opowiadanie cudzego życia, pociąga za sobą liczne konsekwencje; jedną z ważniejszych zdaje się wybór dominanty, czyli zasady organizującej (literackie lub faktograficzne) tworzywo, która z kolei jest efektem interpretacji. [...] przyjmijmy tyle, że zarówno tłumacz, jak i biograf – rzecz jasna, w modelowym opisie – podejmują obowiązki twórcze. I biorą też na siebie autorską odpowiedzialność, potwierdzając ten fakt własnym nazwiskiem na tytułowej stronie, umieszczonym w drugiej kolejności za nazwiskiem autora oryginału czy bohatera biografii”<sup>17</sup>.

Jakąż więc dominantę, jaki wzór życia Schulza proponuje Anna Kaszuba-Dębska? Kluczową figurą jest tu zawarta w tytule formuła epoki genialnej. Przez ten termin o Schulzowskiej proveniencji Kaszuba-Dębska rozumie nie całe życie Schulza ani jego epokę, lecz formacyjny etap jego życia – dzieciństwo i młodość: „Z mojego osobistego spotkania z twórczością i biografią Schulza wyłania się ogrom spraw trudnych, bolesnych, niewyjaśnionych, dziwnych i smutnych, które już w dzieciństwie – genialnej epoce Brunona Schulza – wpłynęły na kształtowanie się osobowości i wszelkich talentów tego artysty” (BEG, 9). Dlatego też z takim entuzjazmem przyjmuje odkryte przez Łesię Chomycz<sup>18</sup> wczesne opowiadanie *Undula*, jako że ten „utwór stoi na osi czasu najbliższej epoki genialnej, którą [autorka pragnęła – M. R.] przybliżyć” (BEG, 13).

Zgodnie z tym założeniem to, co najistotniejsze w życiu Schulza, wydarzyło się w okresie jego dzieciństwa i młodości. Ten okres stanowi źródło wszystkiego, co się w życiu Schulza przydarza, i im bliżej tego okresu umiejscawia się dane świadectwo, tym jawi się jako bardziej wartościowe.

Termin „epoka genialna” pochodzi oczywiście od Schulza, pojawia się w tytule opowiadania z *Sanatorium pod Klepsydrą*, a także jest wspominany w liście do Juliana Tuwima. Temat powrotu do dzieciństwa pojawia się też w liście do Andrzeja Pleśniewicza, w którym Schulz omawia swoją koncepcję twórczości. Kaszuba-Dębska przywołuje oba te konteksty i następująco komentuje filozofię twórczą autora *Sklepów cynamonowych*: „Schulz wierny tej idei realizuje własną misję odkrywania mitologii, poszukiwania archetypów, ucieczka w świat dzieciństwa to równocześnie akt twórczej samorealizacji” (BEG, 116). Genialna epoka dzieciństwa jest więc źródłem wyobraźni twórczej. Kaszuba-Dębska pisze: „W *Sanatorium pod Klepsydrą* Schulz porusza znaną ze *Sklepów cynamonowych* tematykę tęsknoty i powrotu do dzieciństwa. Kreuje świat na granicy rzeczywistości i nierealności, snuje opowieść w poszukiwaniu mitycznych źródeł. Wkraczanie w utracony czas to jego indywidualna i oryginalna koncepcja artystyczna,

<sup>17</sup> A. Legeżyńska, „Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem...” *Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 15.

<sup>18</sup> M. Weron [B. Schulz], *Undula*, „Schulz/Forum” 14, 2019; Ł. Chomycz, *Wokół wystawy w Borystawiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 14, 2019.

osobisty postulat i być może nieuświadomiona autoterapia” (BEG, 115). Warto zestawić ten fragment z cytatem z *Regionów wielkiej herezji*, dotyczącym – z pozoru – tej samej problematyki powrotu do dzieciństwa. Jerzy Ficowski ujmuje tę kwestię następująco: „Najaktywniejszy duchowo stosunek do otaczającej rzeczywistości daje dzieciństwo, na każdym kroku rodzą się mity etiologiczne. Jest to powtarzający się na wstępie każdej indywidualnej biografii prapoczątek, stworzenie świata. Rzeczywistość, zaznawana po raz pierwszy, nie usystematyzowana doświadczeniem, nie obciążona żadną wiedzą o jej prawidłach i strukturze, podporządkowuje się nowym asocjacom, przybiera proponowane jej kształty, ożywia zapłodniona dynamizującym widzeniem. Tam właśnie, w owej mitotwórczej sferze, jest i źródło, i meta dzieła Brunona Schulza i jego programu artystycznego”<sup>19</sup>.

Różnica między ujęciem tego samego zagadnienia u Ficowskiego i Kaszuby-Dębskiej jest zasadnicza i ukazuje różnice w ich stylach odbioru dzieła Schulza. Dla Ficowskiego powrót do dzieciństwa jest kategorią antropologiczno-epistemologiczną, dotyczy restytucji pewnego (postulowanego) sposobu widzenia rzeczywistości. Dlatego dla Ficowskiego centralnym problemem jest język Schulza jako narzędzie docierania do rzeczywistości. Dla Kaszuby-Dębskiej powrót do dzieciństwa jest zaś kategorią autobiograficzną, jest przypomnieniem tego, co przeżyte i doświadczone. Ten sposób rozumienia pociąga za sobą odczytanie prozy Schulza jako literatury dokumentu osobistego bez namysłu nad jej poetyką. Tym samym wydaje się, że różnica w rozumieniu epoki genialnej występuje także między Kaszubą-Dębską a samym Schulzem. O ile dla Schulza genialna epoka jest wyobrażeniem o tym, co przeżyte, o tyle dla Kaszuby-Dębskiej jest ona realnie przeżytym okresem – czasem dzieciństwa i młodości bohatera, zamkniętym w konkretnych ramach czasowych.

Tak więc w ujęciu Kaszuby-Dębskiej to, co istotne i formujące w życiu Schulza, wydarza się w latach 1892–1910 (1915). Najważniejsze okazują się daty końcowe. Schemat opowieści o młodzięczych latach Schulza ma bowiem cechy mitu o upadku. Szczęśliwe i dostatnie życie bohatera zostaje przerwane przez serię druzgocących zdarzeń, po których nie powraca ono już do dawnej harmonii. Jeśli genialna epoka to wiek niewinności, to dorosły Schulz jawi się jako Arka-dyjczyk na uchodźstwie, człowiek żyjący poza swoim czasem, człowiek w wiecznej żałobie po czasie utraconym. Zresztą Anna Kaszuba-Dębska cytuje napisane przez Edmunda Lewandowskiego-Löwenthała wspomnienie, w którym pisze on, że Schulz żył „w dość zamkniętym kręgu, jakby w stałej żałobie, czy wygnaniu” (BEG, 71). Z kolei o siostrze Schulza, Hani (posługuję się określeniami, których

---

<sup>19</sup> J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 29.

używa autorka książki<sup>20</sup>), pisze, że „będzie w jego życiu reprezentować epokę, w której on sam pragnął żyć, ale urodził się za późno” (BEG, 237).

Wiek niewinności Brunona Schulza zostaje zdruzgotany przez ciąg wydarzeń, w większości z drugiej dekady XX wieku, należących zarówno do porządku historii rodzinnej, jak i wielkiej historii. Przełomowy okazuje się rok 1910, kiedy szwagier Schulza, Mojżesz Hoffman, mąż Hani, popełnia samobójstwo. Rok później Schulz ma obserwować z okna masakrę demonstrantów na drohobyckim rynku podczas wyborów do parlamentu austriackiego. Zdaniem Kaszuby-Dębskiej skutkiem szoku spowodowanego tym wydarzeniem było osłabienie zdrowia Schulza, które doprowadziło do przerwania przez niego studiów we Lwowie. Wkrótce historia znowu daje o sobie znać – wybucha I wojna światowa i Bruno wraz z bliskimi muszą uchodzić z Drohobycza<sup>21</sup>. W czasie wojny w 1915 roku umiera cierpiący na gruźlicę ojciec, a kamienica przy Rynku – sceneria dzieciństwa Brunia – zostaje zniszczona. „Ta śmierć [śmierć ojca – M. R.] to koniec pewnej epoki, który zbiega się z doszczętnym unicestwieniem wszystkiego, w co Jakub wierzył i co budował” (BEG, 315) – pisze Kaszuba-Dębska i dodaje, że „Bruno nie może sobie znaleźć miejsca w świecie bez ojca, z którym nie dane mu było się pożegnać. Jedyne, co może zrobić, to zaprojektować nagrobek. Wraz ze śmiercią ojca i spaleniem rodzinnej kamienicy bezpowrotnie traci pełną kolorowości epokę genialną” (BEG, 317).

To rozpoznanie ma jednak ograniczony zasięg. W dalszej części książki brakuje bowiem odniesień do genialnej epoki życia Schulza i jej wpływu na jego losy w kolejnych latach. Conceptualizacja życia Schulza jako żałoby po utraconej szczęśliwej epoce młodości stanowi raczej szkicową hipotezę interpretacyjną jego dzieła (a właściwie jego genezy), hipotezę nieszczególnie nowatorską. *Bruno. Epoka genialna* to jednak biografia, a więc praca z gatunku, którego podstawowym zadaniem jest opisanie i zinterpretowanie przebiegu życia bohatera. Opowieść o dalszych losach Schulza krystalizuje się głównie wokół opozycji centrum–peryferie. Egzystencja Schulza rozgrywa się, zwłaszcza po sukcesie literackim, w dwóch wymiarach. Z jednej strony – w ekscesywnej, przerażającej i onieśmielającej, a zarazem motywującej do działania i inspirującej sferze wielkomijskiej czy wielkoświatowej (czy to warszawskiej, czy paryskiej). Z drugiej zaś – w bezpiecznej, choć deprymującej, depresyjnej prowincjonalnej sferze Drohobycza.

**20** Pofałe posługiwanie się zdrobniałymi określeniami, których używały opisywane osoby w życiu prywatnym, jest stałą cechą narracji Kaszuby-Dębskiej. Zatem Schulz w okresie dzieciństwa jest Bruniem, jego brat Izidor to Lulu, a w późniejszych partiach książki Gombrowicz będzie Gombrem.

**21** Szkoda, że Anna Kaszuba-Dębska opisuje wydarzenia z tego okresu w życiu Schulza tak, jakby stanowiły powszechnie dostępną wiedzę, bez odniesienia się do archiwaliów, a przede wszystkim bez wspomnienia o Joannie Sass, która tę wiedzę z archiwów wydobyła. Zob. J. Sass, *Kronika uchodźcy*, „Schulz/Forum” 10, 2017.

Dodatkowo książka Anny Kaszuby-Dębskiej, mimo sugestii w tytule i deklaracji autorki we wstępie, rozpoczyna się częścią zatytułowaną „Artysta”, która jest obszernym omówieniem podróży Schulza do Paryża latem 1938 roku i jej różnorodnych kontekstów, zarówno biograficznych, jak i kulturowych czy politycznych. Autorka przedstawia zjawiska kulturowe i artystyczne obecne w ówczesnym Paryżu, zastanawia się nad wpływem wyprawy paryskiej na świadomość Schulza jako artysty i na jego plany, rozważa znaczenie dla Schulza przerażającego doświadczenia przejazdu przez hitlerowskie Niemcy na kilka miesięcy przed nocą kryształową. Wreszcie w takim kontekście sytuuje losy powieści *Mesjasz* – nieznanego *opus magnum* Schulza (Kaszuba-Dębska wierzy w istnienie dzieła, a przynajmniej jego fragmentów). Jaki jest jednak związek wyprawy paryskiej Schulza z jego genialną epoką – dzieciństwem? Tego się nie dowiadujemy.

### Mito-nieprawdy

Anna Kaszuba-Dębska chce sytuować się wobec wcześniejszych ujęć życia Schulza i jego legendy w sposób polemiczny i rewizjonistyczny. Pisze: „Moją intencją jest popularyzacja twórczości i osoby artysty totalnego, wciąż inspirującego innych artystów wizualnych i pisarzy na całym świecie, jak również zerwanie z powstałymi «mito-nieprawdami», może mającymi na celu budowanie legendy, ale niepotrzebnie i bezrefleksyjnie powtarzanymi oraz kalkowanymi. O Schulzu mówi się, że jako syn kupca bławatnego był biedny, ograniczony małomiasteczkowym horyzontem, że zginął z ręki gestapowca od strzału w tył głowy na ulicy miasta, którego nigdy nie opuścił, nieopodal miejsca, w którym się urodził, że miał ogromny talent, choć był samoukiem bez studiów. Udowadniam, że to jedynie romantyczna półprawda” (BEG, 10). To niefortunnie sformułowane zdanie ukazuje elementy fałszywej legendy Schulza re-konstruowanej przez autorkę. Składają się na nią trzy biografemy – „mito-nieprawdy”, jak je nazywa Kaszuba-Dębska – ubóstwo Schulza, jego osiadłość (spędzenie całego życia w Drohobyczu oraz rzadkie i niechętnie opuszczanie rodzinnego miasta), a także – co dość zaskakujące – ograniczony kapitał kulturowy przejawiający się rzekomo w parafiańszczyźnie („ograniczeniu małomiasteczkowym horyzontem”) i w brakach w wykształceniu artystycznym. Pierwszą, wynikającą zapewne z konotacji zbanalizowanego określenia „skromny nauczyciel z Drohobycza” oraz z pamięci biedy galicyjskiej, autorka obala, przedstawiając sytuację materialną rodziny, w której na świat przychodzi Bruno Schulz – koneksje gospodarcze licznych krewnych rodziny Kuhmerkerów<sup>22</sup>, robiących kariery

<sup>22</sup> W tym miejscu warto skorygować pewien anachronizm popełniony przez Annę Kaszubę-Dębską już w książce *Kobiety i Schulz* i powtórzony w kolejnej publikacji. „Przenieśmy się do połowy XVIII wieku. Na ziemię przemyską wchodzącą w skład pięciu ziem województwa ruskiego Rzeczypospolitej

zwłaszcza w szybko rozwijającym się ówczesnie przemyśle naftowym. Drugi element legendy – osiadłość – został wytworzony w pracach Jerzego Ficowskiego<sup>23</sup>, który umniejszał rolę podróży Schulza i przekonywał, że były one co najwyżej przykrą koniecznością. Biografka skrupulatnie przedstawia podróże i pobyty Schulza poza Drohobyczem. Zwłaszcza ciekawie ukazuje rolę Zakopanego w kształtowaniu się Schulza jako literata w drugiej połowie lat dwudziestych i nawiązanych w tym miejscu znajomości. Trzeci element legendy Schulza – wyobrażenie go jako naturšczyka o ograniczonych horyzontach – stanowi zaskoczenie, trudno mi znaleźć dowody na istnienie takiego biografemu czy mitemu; wspominający Schulza raczej podkreślali jego szerokie horyzonty i wiedzę, jego droga edukacyjna zaś nie była okryta tajemnicą.

## Mimowolna sylwa

Dominacja różnorodnych cytatów nad słowem autorskim, bogaty, gęsty opis elementów życia codziennego i kontekstów kulturowych, przełamanie układu chronologicznego przez wprowadzenie rozdziału „Artysta”, wyrwanego z właściwej historii życia bohatera, brak dominanty realnie spajającej całą narrację biograficzną w jeden wzór to elementy, które świadczą o heterogeniczności pracy Anny Kaszuby-Dębskiej. Wydaje się, że bardziej adekwatnie byłoby mówić o sylwiczności tej książki.

Sylwa, czy też *silva rerum*, to termin, którym określa się siedemnastowieczne rękopiśmienne księgi, będące – jak pisze Roman Krzywy – „swego rodzaju rodzinnymi raptularzami prowadzonymi z potrzeby pamięci”<sup>24</sup>. Sylwy gromadziły wszelkiego rodzaju ciekawostki i osobliwości. Na ich kartach sąsiadowały między innymi spisy inwentarza, modlitwy, przepisy na maści lecznicze i obsceniczne fraszki. Zasadą kompozycyjną sylwy jest zasada *varietas*<sup>25</sup>. Tekst sylwiczny cechuje się otwartością zarówno kompozycyjną (brak centrum, ale i brak struktury z początkiem i końcem), jak i otwartością na różne gatunki i języki. Tekst sylwiczny

---

Obojga Narodów, jak w prastarej legendzie, przybywa z dalekich ziem mężczyzna. Nieznany z imienia, o niemiecko brzmiącym nazwisku Kuhmärker” (BEG, 152). Zapewne przybył wówczas na tę ziemię człowiek, którego praprawnikiem będzie Bruno Schulz, syn Henrietty z domu Kuhmerker. Nie mógł on jednak raczej nosić niemieckobrzmiącego nazwiska, ponieważ w tamtym czasie jeszcze Żydzi posługiwali się patronimikami. Proces nadawania stałych nazwisk ludności żydowskiej rozpoczął się dopiero w latach osiemdziesiątych XVIII wieku wraz z reformami cesarza Józefa II.

23 O perspektywach geobiografii Schulza pisałem w artykule *Porządek kalendarza, porządek wyobrażenia. W stronę biogeografii Schulza*, „Schulz/Forum” 11, 2018.

24 R. Krzywy, *Silvae i sylwy – glosa historycznoliteracka do pewnego nieporozumienia*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 3, s. 146.

25 Zob. S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, w: *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970. Zob. też: R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

stanowi wielogłosową hybrydę. Podmiot sylwiczny jest zbieraczem, kolekcjonerem zestawiającym obok siebie zgromadzone różności bez hierarchizowania ich. Wydaje się wręcz archiwistą radykalnym – przechowującym wszystko, uznającym wszystko za warte uwagi.

Sylwiczność w obrębie biografii ma jednak swoje granice. Biografia to bowiem gatunek, w którym narracja jest dość tradycyjnie konstruowana wokół centralnej figury bohatera i schematu historii jego życia. Ta figura może być przedstawiana w sposób bardziej tradycyjny lub bardziej eksperymentalny, jak również mniej lub bardziej wielogłosowo. Zawsze jednak cień postaci bohatera jest na tyle silny, że o pełnej otwartości czy sylwiczności nie może być mowy. Już z tego powodu sylwa biograficzna byłaby gatunkiem niemożliwym. Na czym więc miałyby polegać sylwiczność pracy Anny Kaszuby-Dębskiej? Wydaje się, że na praktykowanej formie narracyjnej, włączającej w obręb narracji różnorodne materiały dokumentalne i cząstki tematyczne, a przy tym zrzekającej się wyrazistego głosu autorskiego, który mógłby odgrywać rolę przewodnika odbiorcy po tym lesie rzeczy.

Czy mamy do czynienia ze świadomie proponowaną formą awangardową, renegegującą zasady uprawiania biografistyki, czy jest po prostu nieprzewidywanym efektem pracy, wynikiem zwycięstwa materiału nad opracowującą go badaczką? I czy taka konstrukcja tekstu służy czytelnikowi (zwłaszcza nieprofesjonalnemu, nieschulzologicznemu), czy raczej stanowi przeszkodę? W obu przypadkach skłaniałbym się ku tej drugiej odpowiedzi.