



**Schulz / Forum 10
2017**



[spis treści]

Dotknięcia historii (sr) / **3**

[odczytania]

Stanisław Rosiek Schulz poza czasem / **5**

Joanna Sass Kronika uchodźcy / **22**

Małgorzata Ogonowska Schulz i Piłsudski – zetknięcia w czasie i przestrzeni / **41**

Łesia Chomycz Bruno Schulz podczas sowieckiej okupacji Drohobycza / **56**

Jakub Orzeszek Śmierć (3). Antyhasło do *Słownika schulzowskiego* / **85**

[inicjacje schulzowskie]

Katarzyna Warska W granicach psychopatologii? Szkolna recepcja Brunona Schulza w okresie stalinowskim / **111**

[horyzont życia]

Piotr Millati Schulz i Gombrowicz. Na marginesie książki *Gombrowicz. Ja, geniusz* Klementyny Suchanow / **125**

[horyzont dzieła]

Żaneta Nalewajk Peryferyjność – historia – interkulturowość. O *Wiośnie* Brunona Schulza / **137**

Filip Szałasek Uchwyt zmarłego / **146**

[archiwum]

Żydzi z Drohobycza – protokoły relacji z Zagłady / **157**

[noty, recenzje, przeglądy]

Małgorzata Groth www.schulzforum.pl / **167**

Balbina Hoppe Fantom, światło, fragment. Schulz w teatrze cieni / **171**

Tymoteusz Skiba Kto napisał Brunona Schulza? / **175**

[noty o autorach] / **185**

[abstrakty] / **188**

Rada redakcyjna

Stanley S. Bill (Cambridge)
Dalibor Blažina (Zagrzeb)
Włodzimierz Bolecki (Warszawa)
Jerzy Jarzębski (Kraków)
Tapani Kärkkäinen (Finlandia)
Ariko Kato (Tokio)
Małgorzata Kitowska-Łysiak
Michał Paweł Markowski (Chicago)
Wiera Meniok (Drohobycz)
Andrij Pawłyszyn (Lwów)
Teodozja Robertson (USA)
Henryk Siewierski (Brazylia)
Małgorzata Smorąg-Goldberg (Paryż)
Marek Tomaszewski (Paryż)

Redakcja

Piotr Millati, Stanisław Rosiek (redaktor naczelny), Piotr Sitkiewicz,
Filip Szałasak (sekretarz redakcji), Marek Wilczyński

Wydawca

Fundacja Terytoria Książki
80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1
tel.: (58) 345 47 07

www.facebook.com/schulzforum
cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/schulz
ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum
issuu.com/schulzforum/docs/schulzforum10

Adjustacja: Piotr Sitkiewicz
Projekt graficzny: Janusz Górski
Skład i łamanie: Joanna Kwiatkowska
Druk i oprawa: Grafix. Centrum Poligrafii, Gdańsk

ISSN 2300-5823

Dotknięcia historii

Czy to my dotykamy historii, czy raczej ona nas dotyka (a wtedy już nic nie jest takie, jak było wcześniej)? W spokojnych czasach, to znaczy takich, w których nie dzieje się nic, co zmieniloby nasz sposób życia, bezpośredni czy nawet zmysłowy kontakt z przeszłością (i jej okropnościami), jest realizowany w ramach bezpiecznej przygody edukacyjnej. Na przykład takiej: „każdy mógł wziąć broń do ręki lub poczuć się jak telegrafista przy polowym nadajniku. Umożliwiła to Grupa Rekonstrukcji Historycznych im. Wojciecha Lisa «Mściciel» z Mielca”. To dzisiaj. W epoce Schulza podobne atrakcje zapewniała Liga Obrony Powietrznej i Przeciwgazowej – masowa organizacja paramilitarna, zrzeszająca miliony członków (w tym też prawdopodobnie samego Schulza).

Schulz nie żył w „spokojnych czasach”. A mimo to w jego legendzie i w jego biografii historia pojawia się z całą siłą tylko raz, pod postacią Holokaustu, którego stał się ofiarą. Całe wcześniejsze dzieje pisarza są na ogół przedstawiane jako względnie spokojne bytowanie w sennym i prowincjonalnym miasteczku, o którym zapomniała historia. Nic bardziej fałszywego. Schulz na własnej skórze doświadczył wiele z tego, co miał do zaoferowania człowiekowi niepięknemu XX wiek. Wielokrotnie był przez historię „dotykany” – szturchany, nękany, wypędzany, napastowany, dręczony, aż w końcu zgładzony na ulicy spokojnego miasta Drohobycza.

Bez trudu można by ułożyć całkiem niemałą listę historycznych zdarzeń, które zaciążyły nad życiem Schulza. Na liście tej należałoby umieścić lokalne, choć mimo to niezwykle krwawe wybory do parlamentu austriackiego z 19 czerwca 1911 roku. Według niektórych relacji Schulz miał widzieć z okien swojego pokoju akcję policji, w wyniku której w biały dzień zastrzelono na drohobyckim rynku i jego okolicach kilkadziesiąt osób. Szybko dzieliła Schulza od tej (krwawej) historii. Podobno też rysował to, co działo się za oknem.

Wkrótce potem – 10 września 1914 roku – jako uchodźca wraz z innymi mieszkańcami Drohobycza będzie musiał ruszyć na wielomiesięczną tułaczkę po prowincjach chylącego się ku upadkowi Cesarstwa Austro-Węgierskiego. Trafi w końcu do Wiednia, który mimo wojny zachował jeszcze niemało ze swojej światowości i blasku. Życie w tej dwumilionowej metropolii staje się z tygodnia na tydzień trudniejsze. Po kilkunastu miesiącach spędzonych tam jako uchodźca i po dwumiesięcznym pobycie w kurorcie Marienbad, powraca do spalonego przez kozaków Drohobycza. Z domu dzieciństwa, domu *Sklepow cynamonowych*, pozostają ruiny. I dzisiaj jeszcze można je dokładnie obejrzyć na serii zrobionych w tym czasie fotografii.

Na pewien czas świat wokół Schulza się uspokaja – statkuje. Gorączka życia w naftowym zagłębiu, gdzie nie ma tygodniowej kroniki kryminalnej bez trupa, napadu z rewolwerem w rękę czy choćby zwykłej bójki – nie sięga kronik Wielkiej Historii. Władysław Gomułka, który w Drohobyczu zdobywał w latach dwudziestych pierwsze szlify jako działacz partyjny i komunista, zapisze się (niechlubnie) na jej kartach dopiero za kilkanaście lat – a najstraszniej na sam koniec, w 1968 i 1970 roku. Można więc powiedzieć, że w latach dwudziestych prócz defilad, apeli, przemarszów, patriotycznych uroczystości, których w Państwowym Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły było całkiem sporo, Schulz mógł myśleć, że żyje daleko od historii. I od polityki, która jest jej złym duchem.

Demony obudzą się z uśpienia w latach trzydziestych. Schulz wkracza w tym czasie – brawurowo – do polskiej literatury. W kilka miesięcy po debiucie dołączy do jej elity – oficjalnej, wyznaczanej nazwiskami Nałkowskiej, Irzykowskiego czy Słonimskiego, i kontestującej, zajmując miejsce obok Witkacego i wyłaniającego się razem z nim Gombrowicza. W umiarkowany sposób staje się celem antysemickich ataków. Mogło być gorzej. Choć zupełnie dobrze też nie było.

W 1935 roku, po śmierci Piłsudskiego, pisze na jego temat natchniony esej-nekrolog *Powstają legendy* i wkrótce potem dopełniające go recenzje z dwu książek poświęconych Marszałkowi – Kazimierza Wierzyńskiego *Wolności tragicznej* i Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Pod Belwederem*. Z jakiego powodu to robi? Kim był Piłsudski w oczach pisarza? Młody Schulz – mniejsza o powody – nie wstąpił do Związku Strzeleckiego (a później Legionów), choć jak wielu Drohobyczan – mógł to zrobić. Tak zaczynali swoje historyczne kariery jego koledzy gimnazjalni, późniejszy generał Stanisław Maczek czy – także generał, jeden z najmłodszych w Polsce – Michał Tokarzewski-Karaszewicz. A Schulz? Nawet nie wiadomo, czy kiedykolwiek widział Piłsudskiego na własne oczy, choć miał niemało sposobności. To jedna z wielu Schulzowskich tajemnic.

Czy w przywołanych dość pobieżnie zdarzeniach zaznacza się jakaś stała biograficzna kierująca wyborami Schulza? Czy – jak Pan Cogito – w grach historii niezmiennie „przyjmuje rolę poślednią”?

*Zawieszam w tym miejscu moją wypowiedź, która rozrosła się już do 5153 znaków (ze spacjami). Niewiele więcej zmieszczą dwie standardowe strony „Schulz/Forum” przeznaczone na wstęp. Stawiam więc pod tekstem inicjały **sr** i przechodzę na następną stronę. Ciąg dalszy w szkicu sygnowanym pełnym imieniem i nazwiskiem.*

[odczytania]

Stanisław Rosiek: Schulz poza czasem

[*cd. poprzedniej strony*] Schulz z a t e m nie „mieszkał w historii”. Żył na uboczu. Nie wkraczał aktywnie w główny nurt dziejów. Wielkie i małe zdarzenia przepływały obok niego, dotykały go, wciągały – a on, dopóki to było możliwe, pozostawał na zewnątrz nich. Patrzył na świat przez szybę, jak kiedyś na krwawe zamieszki wyborcze w Drohobyczu. Ta legendowa opowieść ma jednak dużą siłę. Podobnie jak Pan Cogito – którego imię skrycie nosimy – nie uległ pokusie wzięcia w swoje ręce losu świata, choćby najbliższego, tego, który go otaczał. Nie chciał rozstrzygać, jak ma wyglądać życie innych. Zupełnie inaczej niż jego starszy brat Izidor, zawsze gotowy do działania, który w czasach wojny był oficerem formacji pospolitego ruszenia, odznaczonym za odwagę, w czasach pokoju przedsiębiorcą rzucającym się w wir ryzykownych, lecz zyskownych interesów: od drohobyckiej nafty po tworzenie sieci kin w Warszawie i Krakowie. Tymczasem Bruno, Brunio – jak o nim czule i protekcjonalnie mówili bliscy – żył osobno, na marginesie, reglamentując swoje społeczne kontakty i nadając im zrytualizowane formy. Można odnieść wrażenie, że zamknął się z własnej woli (jeśli tak fundamentalne decyzje podejmujemy świadomie i własnowolnie) w zamurowanym pokoju, tak pedantycznie i precyzyjnie opisanym w opowiadaniu *Samotność*. Wyjście z tego pokoju – jedyne wyjście – było możliwe przez drzwi imaginacyjne, drzwi, które trzeba było sobie wyobrazić. Można w tym opowiadaniu, które w pierwodruku nosiło tytuł *O sobie*, dopatrzeć się wyznania, ale także manifestu artystycznego i wskazania na twórczość jako na jedyne sposob wyzvolenia i samostanowienia „ja”¹.

osobno,
na marginesie

1 Taką interpretację szkicuję w niewielkim tekście *Bruno Schulz. Archeologia „ja” pisarza*, w: [nienapisane], Gdańsk 2008, s. 187–194 (fragmenty szkicu wykorzystałem przy pisaniu haseł „Ja” i „Narcyzm” do *Słownika schulzowskiego*).

Niech i tak będzie. Z zamurowanego pokoju wychodzi się do innych, do świata dzięki sztuce. Ale nie da się tylko i wyłącznie dzięki sztuce być w świecie. Do tego potrzeba jeszcze ciała rzeczywistego, ciała społecznego. Schulz, pozbawiony z własnej woli (?) takiego ciała-narzędzia, nie miał żadnej szansy na odegranie aktywnej roli w historii, bo droga do niej prowadzi przez mnożące się kontakty z innymi – przez nacisk i gwałt, przez obstawanie przy swoim i rezygnację, bezwzględność i troskę o innych. Wzorem – dla wszystkich Polaków – mógłby być w tym względzie Piłsudski. To nie przypadek, że Schulz okazał się wnikliwym egzegetą fenomenu jego obecności w historii. Jak dotąd najbardziej chyba głębokim.

W swojej epoce stali na antypodach. Piłsudski i Schulz mogliby sygnować swoimi imionami dwa przeciwstawne modusy działania i dwa sposoby istnienia w historii: skrajnie aktywny, wodzowski, i skrajnie pasywny, polegający na podporządkowaniu się cudzej woli. Ale czy sami wybieramy sposoby istnienia? Role w historii rozdaje ona sama. Ktoś jest wodzem, a ktoś inny podwładnym, szeregowym wykonawcą czy ofiarą, ale – jak dobrze pamiętamy – „ten kształt nie sięga istoty”². Historia wciela się w jednostkę. „Piłsudski” to jej inkarnacja, skoro – jak Schulz w natchnieniu komentuje – „nagły cud wystrzelającego czynu, niespodziana, niewiarygodna dojrzałość dziejowa wcieliła się w człowieka, przybrała najbardziej zagadkową, jednorazową, sfinksovą formę potężnej osobistości. W tym fackie wyraziła się jakby głęboka ironia historii”³.

Miejsce człowieka w dziejach nie jest według Schulza wyłącznie jego własną zasługą. „Rozumiemy – pisał na marginesie książki *Pod Belwederem* – że nazwa człowieka może być czasem pretekstem, pod którym ukrywa się coś więcej, że tytuł człowieka jest czasem szyldem, pod którym wielkie i bezimienne siły historii dają sobie *rendez-vous* do wiekopomnych przedsięwzięć”⁴. To historia decyduje, kim jesteśmy i jaką rolę będziemy w niej odgrywać. Role te wchodzą ze sobą w konflikt. W eseju *Powstają legendy* można znaleźć zdanie: „Masa ludzka opiera się tym, którzy ją prowadzą w wielkość”⁵. Rozumiemy, że Schulz, egzegeta wielkości Piłsudskiego, siebie samego umieszcza po stronie tych, którzy z oporem, lecz w końcu poddają się woli wielkiego człowieka.

2 Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 9.

3 Idem, *Pod Belwederem*, w: idem, *Szkice krytyczne*, s. 63.

4 Ibidem, s. 64. Jeszcze mocniej podobną myśl wyraził Schulz w recenzji *Wolności tragicznej* Wierzyńskiego (por. akapit rozpoczynający się od słów „Czym jest historia?” na stronie 54).

5 Idem, *Powstają legendy*, w: idem, *Szkice krytyczne*, s. 14.

Schulz jako element masy? Schulz bezimienny, mnogi, podobny do innych? Tak. Wobec historii i jej gwałtowności nawet najwięksi artyści o ugruntowanej sławie kapitulują, tracą swoje imiona i twarze. Zacierają się ich rysy indywidualne, stają się anonimowymi jednostkami w rejestrach – na przykład w rejestrach uchodźców.

Po raz pierwszy chyba Schulz mógł doświadczyć, czym jest anonimowa masa w historii, gdy jako uciekinier przed wojskami rosyjskimi pustoszącymi coraz większe obszary Galicji opuszczał Drohobycz i udawał się w nieznaną. Tygodniami, miesiącami mógł codziennie sobie powtarzać, że jego wola nic nie znaczy, i przekonywać się, że nie jest panem swojego życia. Wtedy jeszcze nie zdawał sobie sprawy, że może być znacznie gorzej. Skąd w 1914 roku mógł wiedzieć, że w 1939 historia wyznaczy mu, tak jak milionom Żydów, rolę ofiary.

Kolejne generacje polskich schulzologów widzą w Schulzu przede wszystkim artystę, pisarza wyjątkowego i osobnego, „mistrza słowa polskiego” – by przywołać na koniec formułę po długich negocjacjach wykutą w trzech językach na pamiątkowej tablicy w Drohobyczu. Dla większości czytelników Schulz jest wyzwaniem interpretacyjnym, pisarzem, a też artystą, nad którym trudno zapanować, bo zawsze w ostatniej chwili udaje mu się zrobić unik stawiający ich egzegezy pod znakiem zapytania. Zatarty tekst jego biografii częściowo (i nie zawsze trafnie) zrekonstruowanej przed laty przez Jerzego Ficowskiego dopiero niedawno stał się dla nich kolejnym wyzwaniem.

Inaczej Schulz jest widziany z zewnątrz. „Za granicą – zauważa Carol Zemel – Schulz znany jest głównie jako pisarz (jego twórczość plastyczna jest mniej rozpoznana), ma wierne grono czytelników, ale w wyobraźni żydowskiej diaspory funkcjonuje głównie jako symbol Zagłady i spowodowanej przez nią straty”⁶. Zemel zwraca uwagę, że wszyscy „znaczący autorzy piszący o Schulzu przedstawiają go jako mitycznego bohatera żydowskiej tragedii”. Ma na myśli przede wszystkim Cynthię Ozick, Dawida Grossmana i Henryka Grynberga, ale nie tylko. W ich dziełach „los Schulza jako człowieka usuwa w cień jego sztukę. W tym sensie jest on tylko jeszcze jednym symbolem żydowskiej nostalgii, kolejnym duchem czy zjawą”⁷.

Trudno się nie zgodzić z tym rozpoznanem. Polemizować można jedynie z nastawieniami, które ono pokazuje. W tym konflikcie punktów widzenia zaznacza się rozdarcie między historią (biografią) a sztuką (literaturą). Obydwie domeny życiowej aktywności spaja Schulz. Jest

mistrz słowa
polskiego

symbol
Zagłady

6 C. Zemel, „*My, Żydzi polscy...: tożsamości artystyczne Brunona Schulza*, w: *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, współpraca naukowa K. Szymaniak, Łódź 2010, s. 153.

7 Ibidem, s. 154.

zarówno człowiekiem wobec historii („męczennikiem Zagłady”⁸), jak i artystą wobec sztuki („mistrzem Brunonem Wielkim”⁹). Wspólny problem, który jest przez Schulza odczuwany i rozwiązywany (podobnie w sferze historii i twórczości), to problem innych i problem czasu, jego bezwzględności i jego władzy. Działania Schulza, który pragnie siebie ocalić, zmierzają do odnalezienia i przyjęcia takiej formuły istnienia w historii i w sztuce, która pozwoliłaby mu zachować choćby częściową niezależność, odciąć się od innych i od przeszłości.

A zatem – wszystko rozpoczynać od siebie. Schulz wierzył, że to możliwe. Po ukazaniu się recenzji Emila Breitera z *Sanatorium pod Klepsydrą*, w której recenzent włączał Schulza i Gombrowicza – wbrew chęci zainteresowanych – w relację mistrz–uczeń, mimochodem zdradzał przed czytelnikami swoje skryte marzenie. „Gombrowicz – pisał – jest zjawiskiem wyjątkowo samorodnym, na własnym gruncie wyrosłym, noszącym w sobie samym swe źródła i zasoby”. I dodawał: „Operuje on w zgoła odmiennej niż ja dymensji rzeczywistości, należy – mimo pewnych odmiennych pozorów – do całkiem innej rodziny pisarskiej i do innej formacji duchowej”¹⁰.

Miejsce Gombrowicza nie jest miejscem zajmowanym przez Schulza. Breiter – kontynuuje ten ostatni – „nie docenia istotnej autonomii i odrębności każdego z nas”¹¹. Ta różnica nie powinna jednak przysłańiać fundamentalnego podobieństwa. Obydwaj – tu Schulz chętnie rozciągnąłby stworzoną dla przyjaciela formułę także na siebie – są „samorodni” (więc bez przodków) i „na własnym gruncie wyrosli” (więc nie zawdzięczają nic innym). Dwie odległe wyspy na mapie literatury: Schulz i Gombrowicz.

Niewiele jest wypowiedzi autotematycznych Schulza, takich jak odpowiedzi na pytania postawione przez Witkacego, które zamyka autorska charakterystyka opowiadań („są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególnie. Dominantą tego losu jest głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia”¹²). Po to, by w pełni opisać jego życiowe i artystyczne strategie wobec historii, trzeba uwzględnić także świadectwa pośrednie, mówiące, w jaki sposób Schulz był postrzegany przez swoich współczesnych, jak wchodził na pole sztuki, jak stawał się figurą publiczną.

dwie odległe
wyspy

8 Ibidem.

9 Sformułowanie Jerzego Ficowskiego.

10 B. Schulz, list do Mieczysława Grydzewskiego, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 127.

11 Ibidem, s. 128.

12 *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, s. 11.

W jego artystycznych (ale też pisarskich) działaniach zaznacza się pragnienie *istnienia poza czasem* – wymknięcia się historii choćby na tym polu, które jest artystycznie dostępne. Schulz – egzegeta Piłsudskiego, który był tak bardzo do niego niepodobny – w historii zdziałać mógł niewiele. Sztuka i literatura dawały nadzieję, obiecywały, że wszystko jest jeszcze możliwe.

2

Tworzyć poza czasem, poza historią? Jak to możliwe? Czy artysta może wymknąć się swojej epoce, wyzwolić się spod władzy temporalności? Wydaje się to wątpliwe tak samo w sztuce, jak w życiu. Nawet najwięksi artyści, o których nieraz mówimy, że są ponadczasowi, że wykraczają poza (czy ponad) swój czas – są przez ten swój czas naznaczani. W języku polskim istnieje nawet wyrażenie „piętno czasu” (a także „piętno epoki”). Artysta jest więc nie tylko naznaczony. On jest często przez swój czas napiętnowany. Dzieje się tak nawet wtedy, gdy w geście sprzeciwu i buntu obraca się przeciwko swojej teraźniejszości, przeciwko swoim czasom. Żyć w enklawie, w historycznej niszy, nie brać pod uwagę wielkich sporów artystycznych współczesności, nie poddawać się terrorowi doktryny, dominującego stylu, władczej konwencji – to nadal żyć w swojej epoce. Tyle że przeciw niej.

Tak kaže nam dzisiaj myśleć rozum historyczny.

A jednak – tak, obstać przy tytułowej formule. Sadzę, że Schulz jako rysownik z trudem mieści się w swojej epoce. Ani z niej nie wynika, ani do niej nie daje się sprowadzić. Kto wie nawet, czy ten artysta w ogóle tkwi w jakiejś a-temporalnej przestrzeni lub – by użyć jego własnej metafory – „w bocznej odnodze czasu”. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku wydaje się nie na miejscu i nie na czasie, nieuchronnie obcy – albo za późny (gdy widzi się w nim epigona symbolizmu czy secesji), albo za wczesny (gdy uchodzi za apostoła jakiejś nieznaney nam ciągle artystycznej wiary).

Pierwsze reakcje krytyczne po wystawach Schulza są rozstrzelone. Jako artysta nie w porę, artysta nie na czasie był przez wielu współczesnych bagatelizowany i marginalizowany. Bodaj nikt z ówczesnych artystów i krytyków nie włączał Schulza do toczonych sporów o sztukę współczesną. Wyjątkiem Witkacy, który po wielu latach od debiutu artysty doszukiwał się w jego pracach realizacji własnej idei Czystej Formy¹³. Na ogół jednak tworzono dla Schulza swoiste kategorie interpretacyjne.

artyści
napiętnowani

Schulz nie
na czasie

¹³ Por. S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, s. 1.

Po obejrzeniu prac graficznych przysłego pisarza wystawianych na początku lat dwudziestych jeden z krytyków pisał, że Schulz jest „tak różnym od innych, tak opanowanym wizjami własnej nieokiełzanej fantazji i tak nadzwyczajnym wprost zjawiskiem we współczesnej sztuce polskiej, że s a m z u p e ł n i e s t o i i na wystawie tej, i wśród współczesnych malarzy”¹⁴. Pokrewieństw szukano w sztuce dawnej. „Postacie, krajobraz, architektura, a nawet drugorzędne akcesoria tych kompozycji – to oryginalnie przetworzone elementy dzieł dawniejszych lub nowszych epok”¹⁵ – pisał przychylny artyście Adolf Bienenstock po obejrzeniu wystawy wiosennej we Lwowie w 1922 roku. W podobnym duchu wypowiedział się o Schulzu rok później anonimowy (ukryty pod inicjałami „Da”) recenzent wystawy artystów żydowskich w Wilnie: „Szulc [sic!] dał serie akwafort [sic!] o temacie niezbyt oryginalnym (a tu właśnie o temat chodzi) i wiodącym swój rodowód od Goyi, Ropsa i wielu innych, ale wykonanych gustownie i dobrych w rysunku”¹⁶.

W wypowiedziach pierwszych recenzentów dość szybko formuje się pewna interpretacyjna klisza, która zdominuje na wiele lat pole dyskusji: Schulz to artysta osobny (niepodobny do swoich współczesnych), sięgający po dawne wzory, lecz mimo to oryginalny, jeśli nie w tematyce, to w wykonaniu, ponieważ – tak to ujmował jeden z recenzentów – czerpie z „jednolitego źródła pomysłów fantastyczno-erotycznych”¹⁷. To on jest zatem najważniejszym źródłem swojej twórczości. To właśnie jego „przeżycia i fantastyczne marzenia”¹⁸, jego „nieokiełzana fantazja”¹⁹ sprawiają, że mimo odwołań do dzieła licznych antenatów z dawnych epok nie jest naśladowczy, pasywny – lecz twórczy, a w konsekwencji wyrazisty, rozpoznawalny. W tej interpretacyjnej kliszy docenia się też na ogół umiejętności warsztatowe. O Schulzu pisze się „wybitny talent graficzny”²⁰ lub „doskonały rysownik i jeden z najlepszych grafików Polski”²¹.

Wyznaczone w ten sposób pole dyskusji o Schulzu okaże się niezwykle trwałe. Na dobrą sprawę nigdy nie zostało ono na nowo zdefiniowane, mimo że dość prędko podjęto próby tego rodzaju. I tak na przykład Artur Lauterbach w jednej z pierwszych (i najpoważniejszych zarazem) wypowiedzi na temat Schulza zauważał: „Twórczość artystów tego rodzaju cechuje wybitny indywidualizm, który zasadza się właśnie na owej

klisza
interpretacyjna

14 A. Stewe, *Z wystawy obrazów, „Świt” 1921*, nr 11, s. 6–7.

15 A. Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza, „Chwila” 1922*, nr 1213, s. 5.

16 *Wystawa żydowskich art.-malarzy, „Przegląd Wileński” 1923*, nr 8, s. 7.

17 A. Bienenstock, op. cit., s. 5.

18 Ibidem.

19 A. Stewe, op. cit., s. 7.

20 A. Bienenstock, op. cit., s. 5.

21 A. Lauterbach, *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulca, „Chwila” 1929*, nr 3740, s. 5.

odrębności od otoczenia, na wytrwałej konsekwencji w budowaniu świata niezmysłowego”²². Polemizując z ujęciami „wpływo logicznymi”, krytyk pisał: „Chciano twórczość Brunona Schulca [sic!] wywieść z Ropsa, Lautreca czy Goyi, ale zdaniem moim paralele tego rodzaju chromają na obydwie nogi”. Według jego opinii bowiem „w istotnym sednie swej twórczości jest Schulc artystą na wskroś samorodnym i niezależnym”²³. I od współczesnych, i od dawnych artystów.

Wpływo logia wyrzucana drzwiami, wracała oknem. Kategoryczność wypowiedzi Lauterbacha nie przeszkodziła Janinie Kilian-Stanisławskiej napisać niedługo potem, że grafiki Schulza wystawione w Salonie Wiosennym we Lwowie są „zjawiskiem niewspółczesnym w formie. Reminiscencje sztuki Ropsa, a jeszcze bardziej wpływ Daumiera (1835) wycisnęły na tych doskonałych sztychach piętno niezatarte”²⁴.

Czy jednak można kwestionować fakt dialogu Schulza z wielkimi antenatami? W żadnym razie. Odwołania, zapożyczenia, reminiscencje wielu jego prac – zwłaszcza wczesnych – nie budzą wątpliwości. Rzecz w tym jak są one ujmowane. Czy Schulz – uwolniony przez krytyków od wpływu swoich współczesnych – jest podporządkowywany władzy poprzedników jako ich naśladowca mniej lub bardziej oryginalny? W jaki sposób ustanawia się wobec tradycji? Najprostszą odpowiedź na te pytania już znamy. To owo „piętno niezatarte” wyciśnięte na „doskonałych sztychach” – a zatem perfekcyjna repetycja. W poszukiwaniu innej odpowiedzi przywoływano ponadhistoryczne kategorie estetyczne, które obejmowały Schulza i jego antenatów. Taką estetyczną kategorią mogła być groteska, a światopoglądową – satanizm (lub demonizm).

Debra Vogel pozostaje na gruncie estetyki. Według niej jako grafik i rysownik Schulz „należy do artystów, którzy w pewnym sensie stoją ponad ziemnymi kierunkami w sztuce, zajmują się bowiem stale aktualnym, nigdy nie starzejącym się elementem malarstwa: groteską”. Grupę tę tworzą: „Goya, Bosch, Rops, a z żyjących Schulz, Dix i Grosz”²⁵.

Równie ahistoryczna czy ponadhistoryczna wydała się współczesnym mroczna tonacja duchowa autora *Xięgi bałwochwalczej*. Szczególną karierę w opiniach ustnych musiało robić sformułowanie „ropsowski

piętno
niezatarte

groteska
ponad
epokami

²² Ibidem.

²³ Ibidem. Podkreślenie – S.R.

²⁴ J. Kilian-Stanisławska, *Salon Wiosenny 1930*, „Gazeta Poranna. Ilustrowany dziennik informacyjny wschodnich kresów” 1930, nr 9223, s. 10–12.

²⁵ D. Vogel, *Bruno Schulz*, „Judisk Tidskrift” 1930, nr 3, s. 224 (polski przekład Anny Węglańskiej w: *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, pod red. W. Chmurzyńskiego, t. 2, Warszawa 1995, s. 165).

Schulz
demonologiem

satanizm”, skoro pojawiło się pod piórem krytyka jako oczywistość nie wymagająca dokładniejszych uzasadnień²⁶. W tym samym ciemnym rejestrze mieści się słynna wypowiedź Stanisława Ignacego Witkiewicza z 1935 roku, w której napisał, że Schulz jako grafik i rysownik należy „do linii demonologów”, takich jak Cranach, Dürer, Grünewald, Hogarth, Goya, Rops, Munch czy Beardsley²⁷. Jest do kierunku nie tyle artystycznych, ile duchowych zmagani, w których – zdaniem Witkacego – „nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły itp.), tylko o to zło, w istocie podkładkę duszy ludzkiej [...], na której dopiero poprzez odpowiednią tresurę wyrastają inne, szlachetniejsze właściwości”²⁸. Mniejsza, jakie miejsce w tych zmaganiach zajmuje Schulz (wiadomo, że jego „specjalność” w tym zakresie to „sadyzm kobiecy, połączony z męskim masochizmem”²⁹). Ważne, że według Witkacego „jedność osobowości tego artysty (niezupełnie w czystym typie rozwiniętego) jest jeszcze (a może już na zawsze) przytłoczona jego potężną życiową treścią i nie może dojść do samodzielności wyrazu w czysto artystycznej formie”³⁰.

3

rzeczywistość
przesunięta

Później nieraz jeszcze podejmowano rozmaite próby wpisywania Schulza w nurt sztuki. Rację ma Irena Kossowska, gdy pisze: „Egzegeza artystycznych powinowactw Schulza zajmuje w literaturze przedmiotu ważną pozycję”³¹. Pojawiały się też koncepcje ustalające relacje Schulza ze sztuką jego czasów. Przykładem myśl Joanny Pollakówny, według której Schulz (obok Bronisława Linkego, Rafała Malczewskiego czy Jana Spychalskiego) należał do kręgu artystów, których twórczość określić można mianem „malarstwa przesuniętej rzeczywistości”³² (to polski odpowiednik włoskiej *pittura metafisica* czy niemieckiej *Neue Sachlichkeit*). Zwłaszcza w ostatnich trzech dekadach powstało sporo prac na temat relacji Schulza i sztuki – dawnej i współczesnej. Były one raz bardziej, raz mniej wnikliwe i przekonujące. Godne uwagi wydają się w tym względzie prace Jerzego Ficowskiego, Małgorzaty

26 Por. W. Kozicki, Z „Salonu Wiosennego”, „Słowo Polskie” 1930, nr 141, s. 7; [Informacja o Lwowskim Salonie Wiosennym], „Sztuki Piękne” 1930, nr 5, s. 200–201.

27 S. I. Witkiewicz, Wywiad z Brunonem Schulzem, s. 1.

28 Ibidem.

29 Ibidem.

30 Ibidem.

31 I. Kossowska, „Nowy człowiek” w poszukiwaniu tożsamości kulturowej, w: Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta, katalog wystawy, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2012, s. 21.

32 Joanna Pollakówna w rozmowie z Łukaszem Kossowskim (zob. Ł. Kossowski, Rzeczywistość przesunięta, czyli kilka słów o przygotowaniach do wystawy Brunona Schulza w warszawskim Muzeum Literatury, „Schulz/Forum” 1, 2012, s. 103).

Kitowskiej-Lysiak, Krystyny Kulig-Janarek, Serge'a Fauchereau, Ireny Kossowskiej (a także jej męża Łukasza, autora wystawy *Bruno Schulz – rzeczywistość przesunięta*) czy wreszcie Jana Gondowicza.

Na ogół jednak próby wyszukiwania Schulzowi przodków i przypisywania go do tej czy innej tradycji są trafne w odniesieniu tylko do części jego grafik i rysunków. Wobec innej – zawodzą. Nigdy nie ogarniają całego dzieła. Pozostaje zawsze jakaś nadwyżka – nieredukowalna część, z którą nie wiadomo co począć. Krytykom i historykom sztuki, którzy patrzą przez okulary epoki, wymyka się osobliwość (wyjątkowość) Schulzowskich działań w sferze obrazów i przedstawień – w sferze artystycznej ekspresji.

Do i tak niemałych już kłopotów z umieszczeniem Schulza artysty w czasie wspólnym dochodzi i ten, że nie sposób określić w e n e r z n e j c z a s o w o ś c i jego dzieła. Schulz na ogół nie datował swoich prac. A ponadto – nie znamy ich wszystkich. Do naszych czasów przetrwała zaledwie część jego grafik i rysunków. Trudno określić, w jakim stopniu są one reprezentatywne. Rzuca się w oczy ich wewnętrzne zróżnicowanie. Nie wiadomo jednak, czy różnice wynikają z niemożliwej już dzisiaj do odtworzenia ewolucji artysty, czy ze stałych napięć od początku do końca obecnych w jego dziele.

W rozważaniach o Schulzu artyście skazani jesteśmy zatem na prowizoryczność – na tymczasowe rozpoznania, na chwyjne hipotezy. Na takich prawach próbuję przedstawić kilka wstępnych rozpoznań i hipotez.

4

W graficznym i rysunkowym dziele Schulza można wyłonić kilka osobnych części czy sektorów. Tylko niektóre z nich zawdzięczają coś epoce. Inne równie dobrze byłyby możliwe w innych czasach, w innych miejscach.

Najłatwiej osadzić w czasie rysunki i grafiki emblematyczne. Należą do nich plansze z *Xięgi bałwochwalczej*, a także kilkanaście zachowanych rysunków z lat, w których powstawała, na przykład *Kobiety sadystki* (1919) czy *Święto bałwochwalców* (1921). Schulz wpisuje się nimi w konwencje epoki. Odwołuje się do twórczości artystów przełomu XIX i XX wieku³³, choć zarazem znane, krążące w szerokim obiegu emblematy wprzęga w projekcję własnych, najściślej osobistych fantazmatów³⁴.

33 Por. J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014 (szkic *Piękno adeliczne*).

34 Pisał o tym już w 1921 roku Bienenstock.

Tak różne prace graficzne jak *Xięga bałwochwalcza* i winieta „Prze-
glądu Podkarpacia” mają wspólną właściwość: dobrowolnie lub pod
zewnętrzną presją utrzymują kontakt z konwencjami epoki. Są na czasie.
Jeśli jednak nie liczyć prac użytkowych, prac na zamówienie (takich czy
innych), cała reszta dzieła Schulza sytuuje się poza czasem, poza arty-
styczną tradycją – wedle jednej z trzech formuł.

Pierwszą ujawniają portrety i autoportrety. W większym stopniu niż
ze sztuką są one efektem gry Schulza z innymi (lub sobą samym). Praw-
da, że istnieją skodyfikowane i zróżnicowane konwencje przedstawiania
wizerunku człowieka. Prawda, że Schulz nieraz z nich korzystał – choć-
by wtedy, gdy rysował swój portret z pulpitem rysowniczym (1916) lub
Autoportret z dwiema nagimi modelkami i Stanisławem Weingartenem
(1921). Większa część portretów i autoportretów Schulza to jednak stu-
dia twarzy, które sięgają po swój przedmiot ponad dawnymi i nowymi
konwencjami.

Drugą, szczególną formułę a-czasowości przynoszą ilustracje do
własnych opowiadań. Ich odniesieniem jest świat już przez Schulza
przetworzony, rządzący się własnymi prawami, suwerenny. Ilustracje są
autorską próbą interpretacji tego świata³⁵. Nie świat rzeczywisty – tak
czy inaczej przez sztukę ujmowany – lecz świat już literacko przedsta-
wiony (to znaczy: przekształcony), świat osobny i osobliwy staje się dla
rysownika wyzwaniem i zadaniem. Ilustrator i autor w jednej osobie
zaczyna od zera – bez poprzedników, bez tradycji. Jest pierwszy. Dopie-
ro później pojawi się Egga van Haardt (co od razu spowoduje konflikt),
Léonor Fini czy Roman Cieślęwicz, tworzący własne konwencje ilustro-
wania prozy Schulza.

Formuła trzecia daje artyście najwięcej możliwości. Pojawiają się
w niej szkice, które w niedawno opublikowanym artykule nazwałem
kompulsywnymi³⁶. Schulz redukuje w nich dystans. Granica między
fantazmatem a rzeczywistością zaciera się w miarę rysowania. Schulz
pospiesznie szkicuje. Jego ołówek ustanawia na kartce suwerenny świat,
który nie odnosi się do rzeczywistości. Nie jest też projekcją skrywanych
fantazmatów. Masochistyczne figury nabierają własnej realności. Stają
się dla rysownika tym, co przedstawiają.

Charakterystyczne, że prace należące do tej części dzieła Schulza – to
przede wszystkim szkice, pośpieszne rysunkowe notatki, dzięki którym
ustanawiał relację z innymi, z sobą samym i swoją erotyką, ze światem

35 Dodajmy nawiasem, że w tych ramach możliwa jest też relacja odwrotna: rysunkowe szkice prozy
nienapisanej, szkice antycypujące literackie przedstawienia.

36 Por. *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 42.

własnej prozy. Sztuka epoki, jej konwencje artystyczne, spory programowe, manifesty pozostają wówczas na zewnątrz, gdzieś daleko, poza horyzontem działania rysownika – rysownika gorączkowego, kompulsywnego, zaangażowanego w spór ze sobą i swoim światem.

5

Szkic rysunkowy zdaje się nie mieć historii. Istnieje poza czasem. A zatem także poza konwencjami epoki. Jest w większym stopniu graficznym gestem niż artystycznym działaniem. Niejeden szkic Michała Anioła czy Rembrandta można wziąć za pracę Goi, Rodina czy Schillego. A także Schulza. Różnią się one jedynie sposobem przedstawienia tematu, w czym ujawnia się indywidualne piętno artystów oddalonych od siebie w czasie. To dlatego szkic pozwala nieraz wejrzeć w wewnętrzny świat rysownika lepiej niż jego dopracowane i ukończone dzieła artystyczne, które wiszą w reprezentacyjnych salach muzeów³⁶. Szkic jest bezpośredni. I dlatego odległy od zacieklých sporów o sztukę, od targowiska artystycznych konwencji epoki. Szkic jest *par excellence* – autorski. Wyzwała rysownika spod władzy czasu.

szkic poza
historią

Dość prędko Schulz porzucił grafikę. Ostatnie kliszewy są datowane na 1922 rok. Stopniowo odchodził też od tworzenia wielkoformatowych kompozycji rysunkowych. I tak na przykład zamiast prac w rodzaju *Autoportret z Drohobyczem w tle* powstają liczne studia własnej twarzy. Jeśli nie brać pod uwagę prac wymuszonych przez zewnętrzne okoliczności i historię (nudne tableau szkolne czy choćby rysunki socrealistyczne), przez całe lata trzydzieste aż do swojej śmierci Schulz przede wszystkim szkicował. Koniec upodobał się do początków. Zachowane rysunki z ostatniej dekady jego życia nieraz (i w niejednym) przypominają karty z jego młodzieńczego szkicownika. Tyle że tym razem jest to szkicownik rozrzucony, którego karty powstawały w rozmaitych życiowych sytuacjach, w jakich Schulz się znajdował: spotkania (rzeczywistego) z portretowany modelem lub (imaginacyjnego) z bezlitosnymi paniami, które nieraz brały do ręki bat. W latach trzydziestych szkicowanie staje się najważniejszą wypo wiedzią Schulza.

rozrzucony
szkicownik

Gdy sięga po ołówek i kartkę, jest wszędzie i nigdzie, zawsze i nigdy. Poza czasem. Uwieczony jedynie w aktualnej sytuacji emocjonalnej.

Można w tej zmianie dostrzec regres do epoki rysowania dziecięcego – do owej „genialnej epoki”, w której rysowanie i powoływanie do

³⁶ Por. tom pokonferencyjny *Projekt, szkic, bozzetto*. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 22–24 czerwca 1989, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1993.

istnienia były tym samym. Albowiem tylko dziecko, które bierze do ręki kredkę i z jej pomocą zaczyna coś kreślić na kartce papieru, dziecko, któremu nikt jeszcze nie pokazał, jak należy przedstawiać dom, drzewo i słońce, i kota – tylko ono znajduje się poza konwencjami i dziełami innych – to znaczy poza czasem. Tę przed-artystyczną fazę rysowania Schulz opisał w *Genialnej epoce* nostalgicznie. Czysta ekspresja, szybkie ruchy ręki trzymającej kredkę, zmysłowa przyjemność rysowania – i na koniec: spełnienie.

W wielu szkicach „dojrzałego” artysty świat się staje, a pragnienia – stają się światowe, co znaczy, że się urzeczywistniają.

coż wtedy
po sztuce?

I cóż wtedy po sztuce? Głośne artystyczne spory epoki – o treść (i czystą formę), o metaforę teraźniejszości, o linię (i gwar), o wyobrażenie wyzwoloną – wydają się nieistotne, może nawet śmieszne. Gra Schulza toczy się o inną stawkę. Schulz chce zniwelować granicę między rysownikiem a rysowanym, roztopić się w akcie twórczym, sprawić, by ten akt stał się faktem życia. Uparcie buduje swoją obecność po drugiej stronie. Jego autoportrety, studia własnej twarzy, sceny masochistyczne, w których jest prawie zawsze obecny, ikony siebie samego w ilustracjach sprawiają, że to pragnienie się spełnia.

6

Dotychczasowe wywody odnosiły się do grafik, rysunków i szkiców, a więc tylko do części dzieła Schulza. W jakim stopniu przedstawione przeze mnie twierdzenia można rozszerzyć? Czy także dzieło literackie rysownika powstawało poza czasem – czasem literatury? Czy również w swojej prozie Schulz podejmuje wysiłek stworzenia terenu suwerennego wobec historii?

Myślę, że tak, że pisarz szedł przez życie ramię w ramię z rysownikiem.

I znowu – w poszukiwaniu odpowiedzi – zacznę od opinii pierwszych recenzentów debiutanckiej książki Schulza. W fazie pierwszych odczytań kolejiny interpretacji nie są jeszcze wyźłobione. Krytycy, zabierając głos na temat *Sklepów cynamonowych* (a później *Sanatorium pod Klepsydrą*), nie mają poprzedników, wypowiadają ryzykowne opinie, nieraz więc błędzą, nieraz mijają się z Schulzem. Ale w tych pierwszych krytyczno-literackich rozpoznaniach zdarzają się zdania, które zadziwiają swoją odkrywczością. Warto je widzieć w ruchu, nim zastygną, tworząc interpretacyjną skorupę trudnych do rozbicia stereotypów.

W kilkudziesięciu mniejszych i większych odgłosach krytycznych, które pojawiły się po opublikowaniu *Sklepów cynamonowych*, wielokrotnie powtarza się na różne sposoby odmieniana myśl o ich wyjątkowości i oryginalności. Kilka przykładów. „Schulz jest w literaturze fenomenem

jedynym i niepowtarzalnym”³⁷, „jest niepodobny do żadnego z naszych beletrystów”³⁸, jest „zjawiskiem w literaturze naszej zgola samorodnym i od przeszłości niezawisłym”³⁹, jego *Sklepy cynamonowe* są „niepodobne do tego, co się u nas produkuje”⁴⁰, to „utwór oryginalny, wymykający się spod wszelkich klasyfikacji”⁴¹, „jeden z najbardziej oryginalnych utworów naszej literatury powieściowej, nie tylko powojennej”⁴² – i podobnie w wariantcie subiektywnym: „Książka Brunona Schulza jest jedną z najoryginalniejszych książek, jakie kiedykolwiek czytałem”⁴³. Wystarczy. W przywołanych opiniach powtarzają się – jak echo – rozpoznania krytyków piszących przed dekadą o pracach graficznych i rysunkowych pisarza. W tym nowym chórze wyrazistością stylistycznej tonacji wyróżnia się wypowiedź Tadeusza Brezy, który oświadczał w podsumowaniu swojej recenzji *Sklepów cynamonowych*: „Książka ta powstała w jakiś zdumiewający, samoródyczny sposób. Jest to książka podrzutek, książka sierota, książka czerwony kapturek, która wyrasta nagle w rozłopotany orkan czaru, fascynacji, poezji, wzruszenia, uśmiechów i łez”⁴⁴.

Piękna seria porównań: „podrzutek”, „sierota”, „czerwony kapturek”. Upewniam – odnoszą się one do *Sklepów cynamonowych*. Czy jednak istotnie, jak chce niemały chór krytyków i recenzentów, literacki debiut Schulza ani się z literatury wcześniejszej nie wywodzi, ani nie nawiązuje dialogu ze swoją współczesnością?

Sprawiedliwie trzeba powiedzieć, że nie była to wówczas (i dzisiaj też nie jest) opinia powszechna. W pierwszych krytycznoliterackich interpretacjach i kwalifikacjach *Sklepów cynamonowych* można też zauważyć prąd przeciwny. Niektórzy krytycy próbują wtłoczyć prozę Schulza w jakieś rozleglejsze ramy, by ją w ten sposób zakotwiczyć w czasie. Ignacy Fik stworzył w tym celu szyderczą przezwę „choromaniacy”⁴⁵, Natalia Wiśniewska pisała o „literaturze w malignie”⁴⁶. Obydwie te słynne już dzisiaj formuły porządkujące ścierały z Schulza piętno

chór
krytyków

„podrzutek”
„sierota”
„czerwony
kapturek”

37 W. Korabiowski, *Spóźniona recenzja. Jeszcze o „Sklepiach cynamonowych” Schulza*, „Nowe Czasy” 1935, nr 23, s. 4.

38 A. Grzymała-Siedlecki, *Etiudy planetnicze*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 11, s. 4.

39 Sz. G., *Dziwny poeta. Za kontuarem cynamonowych sklepów Bruno Schulza*, „Głos Poranny” 1934, nr 55, s. 3.

40 J. E. Skiński, *Publicystyka literacka*, „Gazeta Polska” 1934, nr 52, s. 3.

41 L. Piwiński, „*Sklepy cynamonowe*”, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 6, s. 3.

42 K. Czachowski, *Najnowsza polska twórczość literacka 1935–1937 oraz inne teksty krytyczne*, Lwów 1937, s. 40.

43 H. Sternbach, „*Sklepy cynamonowe*”, „Miesięcznik Żydowski” 1934, nr 4, s. 384.

44 T. Breza, *Sobowtór zwykłej rzeczywistości*, „Kurier Poranny” 1934, nr 103, s. 6.

45 I. Fik, *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15, s. 1–2.

46 N. Wiśniewska, *Literatura w malignie*, „Epoka” 1933, nr 33.

osobności i włączały jego książki w konstelacje dzieł innych pisarzy współczesnych. Miały one jednak charakter doraźnych interwencji krytycznoliterackich. Nic dziwnego, że przetrwały jako historyczne osobliwości.

Dzisiaj Schulz nadal pozostaje poza historią literatury polskiej, a więc poza systemem, jakby ten pisarz nie włączał się w proces historycznoliteracki, jakby był – właśnie – „podrzutkiem”, dla którego nie ma wyraźnie zdefiniowanego miejsca w syntezach historycznoliterackich. Czesław Miłosz – jako autor *Historii literatury polskiej* przeznaczonej dla amerykańskich studentów – nie wie, jak sobie z nim poradzić (więc uznaje, że Schulza intelektualnie uformowała Młoda Polska i niemiecka literatura początku XX wieku)⁴⁷. Rzut oka na półkę z istniejącymi syntezami literatury dwudziestolecia międzywojennego – a tam książki Jerzego Kwiatkowskiego, Anny Nasiłowskiej i kilku innych historyków – pokazuje, że ich autorzy mają z Schulzem niemały kłopot. Pojawiająca się to tu, to tam formuła „trzech muszkieterów”: Witkacego, Schulza i Gombrowicza, jest świadectwem kapitulacji.

Na szerszą skalę próbę włączenia Schulza do historii literatury podjęto bodaj tylko dwukrotnie. W 1972 roku, gdy „schulzologia” jako nauka stawiała dopiero pierwsze kroki, Jerzy Speina ujmował dzieło Schulza „nade wszystko jako wytwór sytuacji historycznoliterackiej i kulturowej”⁴⁸. Ta – zdaniem badacza – „na pozór samorodna” twórczość w istocie „naznaczona jest, jak każda działalność artystyczna w danym okresie, tym, co nazywamy duchem czasu czy klimatem epoki”⁴⁹. Dziesięć lat później Włodzimierz Bolecki, przyjmując podobne założenie, o innych jednak konsekwencjach badawczych, deklarował: „Twórczość Schulza – moim zdaniem – nie tylko nie wyłania się w procesie historycznoliterackim *ex nihilo*, lecz jej krańcowa osobność jest silnie zakorzeniona w wymienionych nurtach estetycznych – co nie znaczy, że jest do nich w całości sprowadzalna”⁵⁰. Te dwa nurty to symbolizm i awangarda⁵¹. Koncepcja Boleckiego nadal obowiązuje. Nie została przez kolejne generacje schulzologów zakwestionowana. I ja się takiego zadania nie podejmę. W moim rekonesansie nie ma miejsca na polemiki. Mogę jedynie przedstawić odmienne rozpoznania i wstępne deklaracje. A zatem – deklaruje:

47 C. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1997, s. 492.

48 J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa 1974, s. 14.

49 Ibidem, s. 13.

50 W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982; cyt. za: idem, *Wenus z Drohobycza (o Brunonie Schulzu)*, Gdańsk 2017, s. 87.

51 Ibidem, s. 86–107.

Schulz to raczej „podrzutek” niż legalny uczestnik procesu historycznoliterackiego. Zgoda, jego twórczość nie wyłania się *ex nihilo*, lecz też nie *ex motu* – z literackiego ruchu, z tajemniczych poruszeń systemu literatury. Źródeł twórczości Schulza należy szukać najpierw w nim samym, w owym „żelaznym kapitale ducha”, który – jak to ujmował w odpowiedzi na pytania Witkacego – został mu dany „na samym wstępie życia”⁵². Niełatwo jednak dotrzeć do tych źródeł. Jak ich szukać?

W krytycznoliterackim chórze uformowanym po ukazaniu się *Sanatorium pod Klepsydrą* pojawiły się dwa współbrzmiające ze sobą głosy, od których – tak myślę – można by zaczynać budowanie alternatywy dla zwolenników ducha czasu. Pierwszy głos należy do Bolesława Dudzińskiego:

„Schulz stwarza sobie własny, inny świat, jakby zawieszony w mgławicach niekończącego się marzenia sennego: elementy rzeczywistości przenoszone są na płaszczyznę swoistej fantastyki myślowej i tematycznej, ukazywane w wymiarach i stosunkach wzajemnych, nie mających nic wspólnego z prawami wszechobowiązującej powszechności”⁵³.

I *basso continuo* Emila Breitera:

„Schulz żyje w świecie nierzeczywistym wprawdzie, ale realnym, nie trójwymiarowym, ale posiadającym swoją szczególną wymierność. Jest to świat ponadczasowy i ponadprzestrzenny. [...] Jako zjawisko artystyczne jest Schulz fenomenem najwyższego gatunku. Umiał on na marginesie rozmaicie kształtowanych i klasyfikowanych tendencji artystycznych zbudować sobie pozycje odrębną, w zupełnie różnym od naszego świecie”⁵⁴.

Powtarzam te poruszające formuły sprzed kilkudziesięciu lat, bo wydają się trafnie opisywać miejsce Schulza i jego świat – „własny”, „inny”, „nierzeczywisty, ale realny”, „ponadczasowy”, „ponadprzestrzenny”. Komuś, kto w literaturze i dzięki literaturze tworzy taki świat, w szczególności służy jej cudowna umiejętność zawieszania czasu i tworzenie wiecznego teraz. Świat w słowach zastyga. I może odnowić się w każdej chwili. W chwili lektury.

„W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich”. Ktokolwiek, kiedykolwiek, gdziekolwiek zacznie czytać pierwsze zdanie *Sklepów cynamonowych*, znajdzie się w tym samym miejscu i czasie – w Schulzowskiej krainie dzieciństwa, do której historia zdaje się nie mieć już żadnego dostępu.

deklaracje

głosy
sprzed
lat

52 Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, s. 8.

53 B. Dudziński, [Sanatorium pod Klepsydrą], „Naprzód” 1938, nr 96, s. 2.

54 E. Breiter, „Sanatorium pod Klepsydrą” Schulza, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 23, s. 4.

7. Uderzenia historii

Ale czas zawieszany i unieważniany dzięki artystycznym i literackim działaniom – w każdej chwili może powrócić i bez trudu odzyskać swoją władzę nad Schulzem „podrzutkiem”. Dlaczego tym razem miałoby być inaczej niż zwykle. Sztuka i literatura dawały mu jedynie złudne poczucie niezależności i bezpieczeństwa. Stwarzały piękne iluzje, które pozwalają żyć w spokojnych czasach. Ich przydatność staje się wątpliwa w czasie marnym, gdy wkracza historia, która nie tyle dotyka Schulza, ile z całą siłą i bezwzględnością w niego uderza, burząc jego narysowane i napisane światy.

piękne
iluzje

Lata trzydzieste zbliżają się do końca. Nie milkną głosy o *Sanatorium pod Klepsydrą*. Na co dzień w Drohobyczu nadal dość spokojnie. Schulz czuje chyba jednak odległą groźbę nazizmu. Świat nie nadaje jeszcze słowu „holokaust” późniejszych znaczeń. Ale Schulz – planując podróż do Paryża – postanawia ominąć Niemcy i jechać okrężną drogą przez Włochy. Nic z tego nie wychodzi. Ostatecznie jedzie prawdopodobnie przez Wiedeń, dopiero co włączony do Rzeszy. Jeśli w 1938 roku do Drohobycza leżącego na krańcach świata nie dotarły jeszcze wieści o zbliżającej się katastrofie, to kioski z prasą, których w świata stolicy nie można było nie zauważyć, krzyczały pierwszymi stronami gazet: będzie nowa wojna narodów, zbliża się Zagłada. Słuchano tych głosów, lecz ich nie słyszano. Czy Schulz, który od kilku dni przebywał w Paryżu, zauważył, że 4 sierpnia 1938 roku popularna gazeta „Paris-soir” na pierwszej stronie zamieściła plan obozu w Dachau i artykuł *Dachau danger de mort!*, w którym dokładnie opisano, czym jest i jak działa nazistowski obóz koncentracyjny?

realności

Przecucia i zapowiedzi zaczną się wkrótce urealniać. Najpierw we wrześniu 1939 roku do Drohobycza na kilka dni wkraczają Niemcy, następnie Armia Czerwona. Rozpoczyna się prawie dwuletni okres sowieckiej okupacji. Schulz musi na nowo budować życie swoje, życie siostry i jej syna. Podejmuje pracę w szkole. Jako artysta „podrzutek” abdykuje. Stara się być na czasie. Rysując dla „Bolszewickiej Prawdy”, sięga po schematy i konwencje socrealistyczne. Nie bez pewnych kłopotów. Aprobaty redaktorów nie zyskał rysunek przedstawiający pochód pierwszomajowy, którego uczestnicy maszerowali boso⁵⁵. Dorysowanie im butów okazało się ideologiczną koniecznością. Pod presją czasu

⁵⁵ Pisze o tym Wiesław Budzyński, powołując się na świadectwo Feiwela Schreiera (*Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001, s. 196).

historycznego powstają też gigantyczne portrety przywódców. Podczas sowieckiej okupacji żadna artystyczna osobność, żaden eskapizm w przestrzeni oficjalnej nie były do pomyslenia.

W 1941 roku ścierają się ze sobą dwa totalitaryzmy. Przesuwa się linia podziału tej części Europy, w której znalazł się Schulz. Drohobycz dostaje się w ręce Niemców. W pierwszych dniach hitlerowskiego panowania dochodzi do strasznego pogromu, w którym giną setki drohobyckich Żydów. Schulzowi udaje się przeżyć. Nie wiemy, w jaki sposób i za jaką cenę. Przez następne miesiące pracuje przy porządkowaniu zagrabionego przez hitlerowców księgozbioru. Historia znów odciska się na jego dziele. Gdy tworzy malowidła ścienna w pokoju dzieci Landaua – esesmana, który stał się jego protektorem – pracuje „pod presją utraty życia”⁵⁶. W geście obronnym może jedynie niektórym malowanym postaciom z bajek nadać semickie rysy. Także swoje rysy? Postać wózniczy istotnie przypomina nieco Schulza⁵⁷. Czy w ten sposób namalował swój ostatni autoportret?

pod presją
utraty życia

⁵⁶ Sformułowanie Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak. Por. *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 161.

⁵⁷ Kitowska-Łysiak nie odrzuca tej tezy – postawionej przez Magdalenę Michalską (*Polski protest*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 138) – choć uznaje ją za dyskusyjną (*Schulzowskie marginalia*, s. 160–161).

Joanna Sass: Kronika uchodźcy

1914

8 września, wtorek

Drohobycz. Po wkroczeniu armii rosyjskiej do Galicji i początkowych porażkach Austro-Węgier na froncie wschodnim Bruno Schulz wraz z siostrą i siostrzeńcem uchodzi z Drohobycza.

Od miesiąca Galicja jest areną krwawych starć pomiędzy carską Rosją a wojskami państw centralnych, czyli sojuszu łączącego Austro-Węgry, Cesarstwo Niemieckie i Imperium Osmańskie¹. Po przekroczeniu rzeki Zbrucz rosyjskie armie dowodzone przez Aleksieja Brussilowa i Nikołaja Ruzskiego, mające liczebną przewagę, pustoszą zajęte tereny. Oddziały kozackie za przyzwoleniem oficerów płądrują okoliczne powiaty, dopuszczając się gwałtów i grabieży na ludności cywilnej, często przy udziale miejscowych Rusinów. Ofiarą brutalnych prześladowań padają zwłaszcza podejrzewani o szpiegostwo Żydzi. Linia frontu zbliża się do Drohobycza. Bruno Schulz, jak większość mieszkańców Galicji i Bukowiny, uchodzi w obawie przed rosyjskimi represjami. W towarzystwie siostry Joanny oraz dwunastoletniego siostrzeńca Ludwika przedostaje się przez Karpaty do oddalonej o trzysta kilometrów węgierskiej miejscowości Szerelmes². Nie wiadomo, co łączy go z tą niewielką gminą, ale prawdopodobnie właśnie tu postanawia przeczekać trudną sytuację, która panuje na dworcu w pobliskim Preszowie, przez który po upadku Lwowa przebiega jedyny szlak komunikacyjny prowadzący ze wschodnich rejonów monarchii do Wiednia. Koleje cesarsko-królewskie transportują w tym czasie głównie rannych, chorych i jeńców³, brakuje taborów dla dziesiątków tysięcy uchodźców wojennych, opuszczających

tajemnicze
Szerelmes

- 1 W 1915 roku w skład tego sojuszu weszła również Bułgaria.
- 2 Obecnie Lubiša w rejonie Preszowa (węg. Eperjes) w północno-wschodniej Słowacji. Paolo Caneppele – znalazca kart meldunkowych Schulza – w tekście poświęconym jego wiedeńskim losom źle odczytał nazwę tej miejscowości: Szelerem zamiast Szerelmes, i zapewne z tego powodu nie był w stanie jej zidentyfikować (P. Caneppele, *Bruno Schulz w Wiedniu*, w: *W ułamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Lublin 2002).
- 3 2 października w wiedeńskich szpitalach znajduje się już 43 151 rannych i chorych żołnierzy z Galicji (*Im Epizentrum des Zusammenbruchs. Wien im Ersten Weltkrieg*, hrsg. von A. Pfoser, A. Weigl, Wien 2013, s. 17).



Wojsko rosyjskie wkracza do Lwowa, 3 sierpnia 1914.



Galicyjscy uchodźcy na Dworcu Północnym w Wiedniu, 5 października 1914. Zbiory Austriackiego Archiwum Państwowego w Wiedniu.

w pośpiechu rodzinne strony. Większość z nich, pozbawiona środków do życia, dociera do różnych miast Austro-Węgier w wagonach towarowych przeznaczonych do przewozu bydła⁴. Biegająca przez górzyste tereny trasa kolejowa jest jednotorowa, więc droga ciągnie się tygodniami. Zapewne dlatego Schulz dociera do Wiednia dopiero po trzech miesiącach.

30 listopada, poniedziałek

Wiedeń. Bruno Schulz po niespełna trzech miesiącach pobytu w węgierskiej miejscowości Szerelmes dociera do Wiednia.

Schulz wysiada na Dworcu Północnym (Nordbahnhof) w otoczeniu setek uchodźców wojennych z Galicji i Bukowiny. Po porażkach Austro-Węgier i pozostałych państw centralnych w okręgu lwowskim mieszkańcy wschodnich rejonów monarchii masowo opuszczają rodzinne strony w obawie przed kozackimi prześladowaniami⁵. Według oficjalnych danych w Wiedniu szuka już schronienia kilkadziesiąt tysięcy przymusowych migrantów⁶. Podczas gdy większość z nich, pozbawiona środków do życia, trafia do obozów barakowych lub zatęchłych kwatery żydowskiej dzielnicy Leopoldstadt, Schulz pozytywnie przechodzi obowiązkową procedurę kontrolną i jeszcze tego samego dnia zostaje zameldowany w IX dystrykcie (Alsergrund) przy Seegasse 3⁷. Mieszkanie pod numerem 7 na drugim piętrze kamienicy otrzymuje, być może, z urzędu – na wypełnionym przez Schulza formularzu meldunkowym brakuje obowiązkowego podpisu osoby dysponującej tytułem prawnym do wynajętego lokalu. Co więcej, wolne kwatery w Wiedniu podczas wojny są zarezerwowane dla wyższych rangą urzędników i władz nowo powstałych instytucji militarnych, a w IX dystrykcie (dzielnicy zwanej również lekarską) przysługują dodatkowo młodzieży studenckiej, która zasilą szeregi Akademickiego Legionu Pomocy (Akademische

Seegasse 3

4 B. Hoffman-Holter, *Abreisendmachung. Jüdische Kriegsflüchtlinge in Wien 1914–1923*, Wien–Köln–Weimar 1995.

5 Ponad 90 procent z nich stanowią Żydzi, szczególnie narażeni na represje władz carskiej Rosji (*Die Akten der Polizei Direktion, Krieges-Tagesereignisse, November 1914*).

6 Z raportów policji wynika, że do Wiednia dociera codziennie około 3000 uchodźców wojennych, pod koniec listopada ich przybliżona liczba szacowana jest na 90 tysięcy (ibidem).

7 Zgodnie z c.k. rozporządzeniem Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 15 września 1914 roku nieograniczone prawo najmu przysługuje w Wiedniu jedynie uchodźcom pełniącym funkcje publiczne czy posiadającym zaplecze finansowe (*Instruktion des k.k. Ministers des Inneren betreffend die Beförderung und Unterbringung von Flüchtlingen aus Galizien und der Bukowina. M.I. 11854/1914*; Z. Lasocki, *Polacy w austriackich obozach barakowych dla uchodźców i internowanych*, Kraków 1929, s. 11; R. Taborski, *Polacy w Wiedniu*, Kraków 2001, s. 191).

Hilfslegion)⁸. Możliwe zatem, że zobowiązany jest do pełnienia służby sanitarnej. Tu znajduje się najslawniejsza w Austro-Węgrzech klinika uniwersytecka (AKH – Allgemeines Krankenhaus), dwie kamienice zaś dzielą mieszkanie Schulza od szpitala Izraelickiej Gminy Wyznaniowej (Rothschild-Spital) przy Seegasse 9. Wybór miejsca trudno uznać za przypadkowy. Ponaddwumilionowa metropolia od lat zмага się z trudną sytuacją lokalową, wiele rodzin, nierzadko wielopokoleniowych, musi pomieścić się w jednym pokoju, z przechodnią kuchnią i toaletą na podwórzu. Znaczna część domów w ogóle nie ma kanalizacji i ogrzewania, nie istnieje też prawo chroniące lokatora⁹. Tymczasem Schulz wprowadza się ze starszą siostrą i siostrzeńcem do zabytkowej kamienicy¹⁰, mieszka w bliskim sąsiedztwie docenta doktora Zygmunta Freuda¹¹ oraz barokowego pałacu Lichtenstein, zawierającego jedną z najwartościowszych kolekcji dzieł sztuki na świecie¹². Nie wiadomo, jak wygląda jego mieszkanie na drugim piętrze pod numerem 7 – i czy poza siostrą i siostrzeńcem musi je dzielić z innymi lokatorami¹³ – ale biorąc pod uwagę lokalizację i wielkość domu o łącznej powierzchni 1700 metrów, można przypuszczać, że powinno być wyposażone przynajmniej w salon, jadalnię, bibliotekę oraz typową dla tej zabudowy toaletę na korytarzu, przeznaczoną do użytku wszystkich mieszkańców. Alsergrund jest dzielnicą zamożnego mieszczaństwa, roczna cena za wynajem luksusowego apartamentu osiąga tu nawet 25 000 koron¹⁴. Nie sposób ustalić, ile wynosi opłata czynszowa Schulza, nie ulega jednak wątpliwości, że ktoś musi wspierać całą trójkę finansowo. Starszy brat Izydor – oficer

- 8** Z dokumentu znajdującego się w Austriackim Archiwum Państwowym i Wojennym (Karta uchodźcy z roku 1915) wynika, że Schulz służył jako sanitariusz w Akademickim Legionie Pomocy (Akademische Hilfslegion). Była to organizacja studentów działająca w Wyższej Szkole Technicznej w Wiedniu i na Politechnice Lwowskiej (jej siostrzanym odpowiedniku). Do zadań ALP należała między innymi pomoc przy transporcie rannych i chorych żołnierzy, przewożonych z frontu do szpitali. W dokumentach archiwalnych Wyższej Szkoły Technicznej z tego okresu Schulz nie figuruje, służbę sanitarną musiał zatem pełnić – krótko po wybuchu wojny przeciw Rosji pod koniec lata 1914 roku – w utworzonym na Politechnice Lwowskiej szpitalu polowym.
- 9** E. Haider, *Alltag am Rande des Abgrunds*, Wien–Köln–Weimar 2013.
- 10** Była ona niegdyś własnością serdecznego przyjaciela Ludwika van Beethovena – Johanna Baptista Freiherra von Pasqualati (www.ig-immobilien.com).
- 11** Mieszkanie, a zarazem gabinet twórcy psychoanalizy mieści się przy Berggasse 19, w odległości około ośmiu minut drogi od kamienicy, w której mieszka Schulz.
- 12** Prywatne zbiory rodziny są dostępne dla zwiedzających od 1805 roku.
- 13** Karty meldunkowe mieszkańców Wiednia z okresu I wojny światowej, przechowywane w Austriackim Archiwum Miejskim i Państwowym, uporządkowane są według nazwisk, a nie adresów. Z tego powodu nie sposób ustalić, czy poza Schulzem i jego bliskimi w kwarterze przy Segasse 3/7 przebywał ktoś jeszcze.
- 14** Minimum egzystencjalne wynosi wówczas około 1600 koron rocznie (E. Haider, *Alltag am Rande des Abgrunds*, Wien–Köln–Weimar 2013, s. 43).

armii c.k., nadzorujący projekty budowy fortyfikacji¹⁵ – przebywa w dystrykcie Gross-Jedlersdorf¹⁶, a na pobliskiej Karolinagasse mieszka brat cioteczny matki, wuj Jonasz – właściciel tartaku w Truskawcu i współzarządca drohobyckiej spółki wyrobów spirytusowych. Przypuszczalnie tylko dzięki ich pomocy los Schulza jako uchodźcy był nieporównanie lepszy od sytuacji tysięcy innych osób.

lepiej
niż inni

1915

27 stycznia, środa

Wiedeń. Bruno Schulz melduje się w Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny.

Wiedeń, do którego Schulz dociera pod koniec listopada, nadal jest miastem pełnym blasku. Trwająca wojna powoduje jednak narastanie problemów ekonomicznych. Działania militarne w Galicji pochłaniają ogromne nakłady finansowe, uchodźców przybywa¹⁷, większość mężczyzn w sile wieku znajduje się na froncie, produkcja zboża, mięsa, nabiału i warzyw spada o 50 procent, tygodniowe spożycie tłuszczu zostaje ograniczone do 40 gramów. Gwałtownie rosną ceny podstawowych produktów, coraz więcej osób zmuszonych jest do korzystania z darmowych posiłków wydawanych w tak zwanych kuchniach wojennych (Kriegsküche). Prawdopodobnie również Schulz zaczyna odczuwać skutki szalejącej inflacji, 27 stycznia melduje się bowiem w Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny (Zentralstelle der Fürsorge für Flüchtlinge aus Galizien und der Bukowina)¹⁸. Zapomoga w wysokości 29 koron i 40 halerzy, którą odtąd odbiera co dwa tygodnie

29 koron
i 40 halerzy

¹⁵ „Leutant, k.u.k. Landsturmingenieur bei der k.u.k. Befestigungsbau Direction Wien”.

¹⁶ Obecnie Großjedlersdorf, XXI dzielnica Wiednia. Z archiwalnego wyciągu zawierającego dane meldunkowe Izydora Schulza wynika, że przebywał on wcześniej w gminie Gerardsdorf, a nie „Gerardsdorf”. Prawdopodobnie Paolo Caneppele, od którego otrzymałam wyciąg, popełnił literówkę w tekście poświęconym odnalezionym przezeń kartom meldunkowym Brunona Schulza i jego rodziny (P. Caneppele, op. cit.).

¹⁷ Według danych c.k. Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w Wiedniu schronienia szuka już 150 tysięcy Żydów i 50 tysięcy Polaków (B. Hoffmann-Holter, op. cit., s. 283).

¹⁸ Organizacja założona przez burmistrza Wiednia doktora Richarda Weiskirchnera we współpracy z Ministerstwem Spraw Wewnętrznych 10 września 1914 roku. Do jej zadań należy szeroko pojęta opieka socjalna nad ubogimi lub pozbawionymi środków do życia uchodźcami wojennymi z Galicji i Bukowiny, między innymi zapewnienie im bezpłatnej opieki lekarskiej, wyżywienia i odzieży, darmowej ochrony prawnej, transportu dla powracających do domów oraz bezpłatnych lokali mieszkalnych (w rzeczywistości są to obozy barakowe lub sutereny). Bruno Schulz korzysta z pomocy centrali od 27 stycznia 1915 do 12 sierpnia 1915 roku (B. Hoffmann-Holter, op. cit., s. 44; G. Kohlbauer-Fritz, *Elend wohin man schaut, Kriegsflüchtlinge in Wien*, w: *Im Epizentrum des Zusammenbruchs...*, s. 97).

przy Zirkusgasse 5, jest jednak niższa od poziomu minimum socjalnego, ponadto przeznaczona jest dla trzech osób¹⁹. 70 halerzy (1/100 korony) to za mało, by pokryć dzienne zapotrzebowanie nawet na najbardziej podstawowe produkty. W tym czasie więcej kosztuje kilogram mąki (80 h), tyle samo pięć jaj, niewiele mniej kilogram chleba (50 h) i dwa litry mleka (60 h)²⁰. Przepuszczalnie nadal wspierają Schulza przebywający w Wiedniu krewni, a niewielka kwota zapomogi stanowi tylko uzupełnienie domowego budżetu.

28 stycznia, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz po raz pierwszy odbiera zapomogę w Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny.

Nazajutrz po zameldowaniu się w Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny Schulz odbiera w kasie przy Zirkusgasse 5 należną mu zapomogę w wysokości 29 koron i 40 halerzy. Kasa Agencji jest czynna w dni robocze od godziny 9 do 13 i od 15 do 19, w soboty od 8 do 16, a w niedziele i dni wolne od pracy od 9 do 13²¹.

po raz
pierwszy

6 lutego, sobota

Wiedeń. Bruno Schulz w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkusgasse 5 odbiera przysługujący mu zasiłek w wysokości 29 koron i 40 halerzy.

20 lutego, sobota

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkusgasse 5.

5 marca, piątek

Wiedeń. Bruno Schulz przeprowadza się na Elisabethpromenade 29²².

Od poprzedniego miejsca pobytu przy Seegasse 3 nowe mieszkanie dzieli nie więcej niż pięć minut drogi. Barokowa kamienica położona jest przy

19 Zgodnie z rozporządzeniem c.k. Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z roku 1914 dzienna kwota na osobę korzystającą ze wsparcia Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny wynosi 70 halerzy. Suma, którą otrzymuje Bruno (29,40 korony), przeznaczona jest zatem dla trzech osób. Potwierdza to tylko dane znajdujące się na jego karcie uchodźcy wojennego, z której wynika, że w Wiedniu przebywa razem z siostrą Joanną Hoffmann, lat 31, i siostrzeńcem Ludwikiem, lat 12.

20 Dane Austriackiego Urzędu Statystycznego ze stycznia 1915 roku (*Die Entwicklung der Verbraucherpreise seit 1900*, „Beiträge zur österreichischen Statistik”, Heft 956).

21 *Zentralstelle für die Flüchtlingsfürsorge*, „Neues Wiener Tagblatt”, 16 października 1914.

22 Obecnie Roßauer Lände.

Nr. 30465

Zuname: Schulz

Vorname: Bruno

Alter: 24

Familienmitglieder: ledig, Schwestern Hoffmann

Johanna³¹ mit 1 Sohn Ludwig¹⁰

Beruf: Soldat der Tech. Hochschule

östr. Infanterie-Regiment
2 Meldesettel

Dokumente:

gepasst ab 21/12 15

Nationalität: polnisch

Früherer Wohnort: Drohobycz

Wann geflüchtet: 6. Sept. 1914

Wiener Adresse: B. Layane

J.P. W. ab 23.I. 1915.

Wien, den 27. I. 1915.

Zentralstelle der Fürsorge für die Flüchtlinge aus Galizien und der Bukowina.

Karta uchodźcy Brunona Schulza.

CKuH

8/1915 - K 29.40
12 " - - 29.40
20/2 " - 29.40
6/12 15 K 29.40
* 24/13 - K 29.40 L
8/4 - 29.40
23/4 - 29.40
6/5 - 29.40 fcy
20/5 - 29.40 L
1/2 - 29.40 L
17/17 - do 47.40 29.40
17-17 - do 37.11 29.40
10/1 - 29.40
29/7 - 17/8 - 32.80 16/7

Rewers karty uchodźcy Brunona Schulza z pokwitowaniem odbioru zasiłku.

reprezentacyjnym Bulwarze Naddunajskim. Wielu mieszkańców Wiednia wybiera się tu na spacer, szukając wytchnienia od trudów wojennej codzienności.

6 marca, sobota

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkusgasse 5.

8 marca, poniedziałek

Wiedeń. Bruno Schulz w biurze wizowym policji na Brigittabrücke²³ melduje się w nowym miejscu zamieszkania.

Po przedłożeniu dokumentu tożsamości i umowy najmu zostaje zameldowany w lokalu mieszkalnym 5A na parterze kamienicy przy Elisabethpromenade 29²⁴.

27 marca, piątek

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkusgasse 5.

Przysługujący mu zasiłek w wysokości 29 koron i 40 halerzy z niewiadomych przyczyn odbiera z tygodniowym opóźnieniem.

8 kwietnia, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkusgasse 5.

23 kwietnia, piątek

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkusgasse 5.

6 maja, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkusgasse 5.

20 maja, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkusgasse 5.

²³ Brigittabrücke – od 1924 roku Friedensbrücke.

²⁴ Elisabethpromenade – obecnie Roßauer Lände.

1 czerwca, wtorek

Wiedeń. Rodzina Izydora Schulza zostaje przemeldowana do IX dystryktu miasta – Alsergrund.

rodzina
Izydora

Z karty meldunkowej Izydora Schulza wynika, że od 1 czerwca jest on zameldowany wraz z rodziną w IX dystrykcie miasta, przy Alserstraße 42²⁵. Bruno Schulz mieszka nieopodal bliskich²⁶. Na pewno odwiedza żonę brata Reginę (on sam od dwóch dni przebywa na froncie w Kosmaczy²⁷), pięcioletniego bratanka Wilhelma i półtoraroczną Ellę. Prawdopodobnie Izydor przed wyjazdem na front świadomie przeprowadza rodzinę z odległej dzielnicy Gross-Jedlersdorf do Alsergrund. Pozostawiając ciężarną żonę z dwójką małych dzieci, zapewne liczy na pomoc rodzeństwa²⁸ i oczekuje, że w trudnej sytuacji rodzina będzie w komplecie.

4 czerwca, piątek

Wiedeń. Bruno Schulz w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5 z dwudniowym opóźnieniem odbiera przysługującą mu zapomogę.

17 czerwca, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz odbiera zasiłek w kasie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5.

łącznie
57 koron

Zapomoga jest dużo wyższa niż do tej pory. Z adnotacji urzędnika wynika, że w tym dniu Schulz otrzymuje 47 koron i 40 halerzy i dodatkowo 9 koron i 60 halerzy, a więc łącznie 57 koron. Od 1 czerwca 1915 roku przysługuje mu wprawdzie podwyżka urzędowa – 90 halerzy dziennie na osobę²⁹, czyli 37 koron i 80 halerzy co dwa tygodnie, ale kwota, którą pobiera, jest i tak wyższa o 19 koron i 20 halerzy. Najwidoczniej jest

- 25** Informacje uzyskane na podstawie wyciągu z wiedeńskiego Archiwum Miejskiego i Państwowego, który otrzymałam od znalazcy kart meldunkowych Schulza i jego rodziny – Paola Caneppele.
- 26** Mieszkanie jego brata znajduje się w odległości 3 kilometrów od Elisabethpromenade, przy której mieszka.
- 27** Z wniosku o przyznanie Izydorowi Schulzowi Złotego Krzyża Zasługi za Odwagę wynika, że od 30 maja 1915 do 13 października 1915 roku był on komendantem oddziału pracowników cywilnych (budowa fortyfikacji) siódmej armii c.k. przy etapach dowodzenia w miejscowości Kosmacz (Ukraina Zachodnia). Formalności meldunkowe musiał zatem dopełnić jeszcze przed wyjazdem (Belohnungssakten des Weltkrieges 1914–1918, Offiziersbelohnungsanträge (OBA) nr 76.878 (Karton 82), Österreichisches Staatsarchiv/Kriegsarchiv).
- 28** Z Schulzem mieszka siostra Joanna i siostrzeniec Ludwik.
- 29** Zgodnie z rozporządzeniem c.k. Ministerstwa Spraw Wewnętrznych uchodźcy wojenni z Galicji i Bukowiny otrzymują od 1 czerwca 1915 roku – z powodu rosnącej inflacji – podwyżkę w wysokości 20 halerzy dziennie na osobę, ale wobec bardzo wysokich cen jest to i tak kwota poniżej minimum socjalnego (B. Hoffmann-Holter, op. cit., s. 48).

to jakiś dodatek do przysługującej mu zapomogi. Oczywiście Schulz pobiera zasiłek dla siebie, swojej siostry i siostrzeńca.

23 czerwca, środa

Drohobycz. Umiera ojciec Brunona Schulza – Jakub.

śmierć
ojca

Z kart meldunkowych Brunona Schulza i jego karty uchodźcy wynika, że od 30 listopada 1914 roku przebywa on nieprzerwanie w Wiedniu. W świetle tych dokumentów nie sposób podtrzymywać wersji wydarzeń ustalonej przez Jerzego Ficowskiego, który w *Regionach wielkiej herezji* pisze: „Kiedy wybuchła [wojna], część rodziny w obawie przed zbliżającym się frontem wyjechała do Wiednia. Pogorszenie się stanu zdrowia ojca zmusiło do rychłego powrotu, tym bardziej że i Bruno niedomagał. Niestrudzona matka jęła pielęgnować już w Drohobyczu dwóch swoich chorych – męża i syna. Dom zmienił się w szpital, jak przed paru laty, i był to chyba najdłuższy okres nieprzerwanego obcowania Brunona z Jakubem. [...] Już jako rekonwalescent pomagał przy pielęgnowaniu gasnącego ojca”³⁰. Schulz mieszka w tym czasie na Elisabethpromenade 29. Do domu rodzinnego jeszcze powrócić nie może. Nie otrzyma pozwolenia władz. Lwów i okoliczne powiaty z Drohobyczem włącznie dopiero przed trzema dniami zostały wyzwolone spod okupacji armii carskiej. Ponadto jako student zasilający formacje Akademickiego Legionu Pomocy zapewne jest zobowiązany do pełnienia dalszej służby sanitarnej. Po zaciętych walkach o Lwów w szpitalach stolicy znajduje się masa rannych żołnierzy³¹. Niewykluczone też, że sam zmagą się w tym czasie z problemami zdrowotnymi.

1 lipca, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz udaje się do kasy Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkusgasse 5 po odbiór zapomogi.

Zasiłek, który odbiera, wynosi 46 koron i 80 halerzy, otrzymuje zatem 9 koron więcej niż przysługujące mu 37,80 korony. Możliwe, że jest to dodatek mieszkaniowy bądź pieniądze przeznaczone na przeprowadzkę, następnego dnia bowiem przenosi się do kamienicy przy Seegasse 27.

³⁰ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 26–27.

³¹ Według oficjalnych danych w dwóch pierwszych latach wojny do wiedeńskich szpitali trafia 274 tysiące rannych i chorych żołnierzy. Liczba pociągów sanitarnych, którymi są dowożeni z frontu, wynosi 4631, liczba wagonów zaś 12023 (*Im Epizentrum des Zusammenbruchs...*, s. 17).

2 lipca, piątek

Wiedeń. Po czterech miesiącach Bruno Schulz znowu zamieszkuje na Seegasse.

numer 27

Tym razem zostaje zameldowany w kamienicy numer 27. Nowe mieszkanie usytuowane jest tak samo, jak to przy Elisabethpromenade (prawe skrzydło, parter, piąte drzwi).

16 lipca, piątek

Wiedeń. Bruno Schulz udaje się do kasy Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5, gdzie odbiera przysługujący mu zasiłek w wysokości 37 koron i 80 halerzy.

29 lipca, czwartek

Wiedeń. Bruno Schulz pobiera ostatnią zapomogę Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny.

**ostatnia
zapomoga**

Bruno Schulz udaje się do biura Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5, by odebrać zapomogę. Przepuszczalnie tego samego dnia dobrowolnie rezygnuje z dalszego wsparcia organizacji³². Zapewne wie, że jako osoba zależna finansowo od miasta nie otrzymałby wymaganego pozwolenia Ministerstwa Spraw Wewnętrznych na dwumiesięczny wyjazd do Marienbadu. Budżet monarchii jest zbyt obciążony. Tylko do końca sierpnia ogólna kwota wypłat dla uchodźców wynosi 18,1 miliona koron³³. Wobec trudnej sytuacji ekonomicznej władze Wiednia odrzucają wnioski o pobytu uzdrowiskowe.

6 sierpnia, piątek

Wiedeń. Przed wyjazdem do Marienbadu Bruno Schulz wymeldowuje się z kwatery przy Seegasse 27.

Podczas nieobecności w Wiedniu prawdopodobnie nie przysługuje mu prawo meldunku (takie rozwiązanie zapewne ułatwia władzom kontrolę nad liczbą przebywających w stolicy uchodźców). Niewykluczone też, że lokal należy do miasta i w czasie pobytu Schulza w kurorcie

32 Z karty uchodźcy Schulza wynika, że ostatni zasiłek w Agencji pobiera 29 lipca 1915 roku.

33 B. Hoffmann-Holter, op. cit., s. 49.



Przed budynkiem Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny przy Zirkussgasse 5 w Wiedniu, zdjęcie z okresu I wojny światowej. Zbiory Archiwum Policji w Wiedniu.

zostaje przydzielony innej osobie pełniącej jakąś funkcję publiczną³⁴. Jeśli tak jest, to mieszkanie muszą również opuścić siostra Schulza i jej syn Ludwik³⁵.

7 sierpnia, sobota

Wiedeń – Marienbad. Bruno Schulz udaje się do Marienbadu.

wyjazd do
Marienbadu

Schulz wyjeżdża do Marienbadu z Dworca Cesarza Franciszka Józefa (Franz-Joseph Bahnhof) o godzinie 8.25. Droga w kierunku zachodnim prowadzi przez Budziejowice, Pilzno i Pragę. Jeśli podróż przebiega bez zakłóceń, Schulz dociera do celu zgodnie z rozkładem jazdy o 16.39³⁶. Zapewne wie już o śmierci ojca i nie jest w dobrej kondycji psychofizycznej³⁷. Znany kurort odwiedza przypuszczalnie w celach leczniczych.

7 sierpnia, sobota – 24 września, piątek

Marienbad. Pobyt Brunona Schulza w uzdrowisku.

Marienbad ze względu na sprzyjający klimat i czterdzieści źródeł mineralnych (najwięcej w Europie) określany jest mianem „perły czeskiego trójkąta uzdrowiskowego”³⁸. Położony w otoczeniu zalesionych wzgórz,

- 34** To tłumaczyłoby również, dlaczego po powrocie z Marienbadu Schulz zostaje zameldowany w sąsiedniej kamienicy przy Seegasse 28. Prawdopodobnie jako sanitariuszowi Akademickiego Legionu Pomocy przysługuje mu prawo najmu w IX dystrykcie miasta, a kwatery otrzymuje z urzędu na pobyt czasowy. W okresie od 30 listopada 1914 do 15 grudnia 1915 roku przeprowadza się czterokrotnie, ale niezmiennie pozostaje w dzielnicy Alsergrund, i to w położonych obok siebie kamienicach (Seegasse 3, Seegasse 27, Seegasse 28, Elisabethpromenade 29). Niewykluczone też, że ma w Wiedniu wpływowych znajomych bądź w znalezieniu lokum pomaga mu ktoś z bliskich. A jeśli faktycznie ma status osoby pełniącej funkcję publiczną, to otrzymuje dwumiesięczny urlop zdrowotny, który spędza w Marienbadzie.
- 35** Możliwe, że siostra i siostrzeniec Schulza wyjeżdżają wraz z nim do Marienbadu albo zatrzymują się na dwa najbliższe miesiące przy Alserstrasse 42, u żony jego starszego brata, Reginy. Izidor Schulz przebywa w tym czasie na froncie w miejscowości Kosmacz (Ukraina Zachodnia).
- 36** Waldheims Kondukteur. Fahrpläne der österreichischen, ungarischen und Bosnisch-Herzegowinischen Eisenbahnen und Dampfschiffe bearbeitet nach offiziellen Angaben mit einer Eisenbahnkarte, K.K. Staatsbahndirektion, April–November 1915, s. 94.
- 37** W pierwszych dwóch wydaniach *Regionów wielkiej herezji* pojawia się informacja, że Schulz zmaga się w tym czasie z zapaleniem płuc i nieomogą serca, w najnowszym, z roku 2002, Schulz zdaniem Ficowskiego już jako rekonwalescent pomaga „przy pielęgnowaniu gasnącego ojca”. W obu wypadkach biograf myli się co do miejsca pobytu Brunona Schulza, jego ustalenia dotyczące problemów zdrowotnych przyszłego pisarza mogą się jednak zgadzać, choć Ficowski nie potrafi ich przyporządkować czasowo i terytorialnie (J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, Kraków 1967, s. 38–39; idem, *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*, wyd. 2 poszerzone, Kraków 1975, s. 40–41; idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 27).
- 38** Marienbad wraz z Karlsbadem i Franzesbadem tworzy tak zwany czeski trójkąt uzdrowiskowy (*Böhmische Bäderdreiecks*).

stanowi ulubione miejsce wypoczynku wielkich tego świata³⁹, a zwłaszcza żydowskiej socjety. Także znaczna część praktykujących tu w sezonie lekarzy to osoby pochodzenia żydowskiego, związane z Uniwersytem Medycznym i wiedeńskimi szpitalami położonymi blisko kwatery Schulza w IX dystrykcie miasta⁴⁰. Niewykluczone więc, że przebywa on pod opieką któregoś ze znanych mu lekarzy. Na liście jego zaleceń kuracyjnych znajdują się pewnie zabiegi należące do pionierskich osiągnięć medycyny fizykalnej. Biorąc pod uwagę problemy Schulza z sercem i dolegliwości ze strony dróg oddechowych, korzysta z poprawiających krążenie: hydro-, elektro- i światłoterapii oraz kąpeli krzemowych, kwasowęglowych, gazowych z dużą ilością dwutlenku węgla czy aromatycznych w igłach świerkowych⁴¹. Możliwe, że po wizytach w zakładzie balneologii odbywa wędrówki śladami Goethego⁴² lub spaceruje promenadą, podziwiając ogrody ciągnące się przez całą długość kurortu. Prawdopodobnie odpoczywa w parku zdrojowym, a tanie owoce kupuje naprzeciwko Judengasse. Nie wiadomo, gdzie się stołuje, ale dania, które spożywa Franz Kafka, przebywający w uzdrowisku rok później, to rarytasy w porównaniu z sytuacją żywieniową Wiednia⁴³. Wszystko wskazuje na to, że Schulz ma idealne warunki, by odzyskać siły i powrócić do równowagi duchowej.

24 września, piątek

Wiedeń. Po niespełna dwumiesięcznym pobycie w Marienbadzie Bruno Schulz powraca do stolicy Austro-Węgier.

- 39** W Marienbadzie bywali: król Edward, Thomas Edison, Alfred Nobel, Mark Twain, Anton Dwořák, Johann Wolfgang von Goethe, Fryderyk Chopin, Friedrich Nietzsche, Franz Kafka, intelektualna elita Wiednia – Artur Schnitzler, Sigmund Freud, Gustaw Mahler, a także Habsburgowie z cesarzem Franciszkiem Józefem na czele (B. Borowka-Clausberg, *Damals in Marienbad... Goethe, Kafka und Co – die vornehme Welt kuriert sich*, Berlin 2009; M. Triendl-Zadoff, *Nächstes Jahr in Marienbad. Gegenwelte jüdischer Kulturen der Moderne*, Göttingen 2007; F. Kafka, *Briefe 1914–1917*, Band 3, Frankfurt am Main 2005; F. Kafka, *Tagebücher 1914–1923 in der Fassung der Handschrift*, Band 3, Frankfurt am Main 1994).
- 40** Docenci pracujący nad rozwojem medycyny fizykalnej, zwłaszcza balneologii, to w 75 procentach osoby pochodzenia żydowskiego, prowadzące badania na wiedeńskim Uniwersytecie Medycznym przy Spitalgasse 23.
- 41** M. Triendl-Zadoff, op. cit., s. 43.
- 42** Johann Wolfgang von Goethe odwiedza Marienbad wielokrotnie, pierwszy pobyt poety w uzdrowisku datowany jest na rok 1821. Możliwe, że Schulz odwiedza jego muzeum przy Goethe-Platz 11 (niegdyś pensjonat „Zur Goldenen Traube”). Znajdują się tu między innymi meble Goethego, zbiór jego obrazów, własnoręcznie wykonany rysunek Marienbadu oraz gabloty z minerałami i roślinami zbieranymi przezeń podczas licznych wędrówek po rozległym lesie uzdrowiskowym (I. Kostilnikova, *J. W. Goethe und Marienbad*, Pilsen 2014; H. Braunn, M. Neubauer, *Goethe in Böhmen*, Gondrom 1991).
- 43** Za szczególnie godne polecenia uważa Kafka spożywane w restauracji „Neptun” omlety warzywne, mięso cesarskie (*Keiserfleisch*) i porcję surowego jajka z zielonym groszkiem (F. Kafka, *Briefe 1914–1917*, Band 3, s. 209).

pod
numerem 28

Mieszkanie przy Seegasse 27, z którego wymeldował się przed wyjazdem, jest już zajęte przez innych lokatorów. Udaje mu się jednak znaleźć wolną kwaterę na pierwszym piętrze sąsiedniej kamienicy przy Seegasse 28, pod numerem 8. Od początku swego pobytu w stolicy monarchii pozostaje niezmiennie w IX dystrykcie miasta. Najwyraźniej w tej okolicy czuje się dobrze, choć niewykluczone, że wynajmuje mieszkania od znajomych lub przysługują mu one z urzędu.

26 września, niedziela

Wiedeń. Bruno Schulz zostaje zameldowany w mieszkaniu przy Seegasse 28.

Do mieszkania przy Seegasse 28 Schulz wprowadza się już 24 września, w piątek. Zapewne jednak po ośmiu godzinach podróży z Marienbadu jest zbyt zmęczony, by jeszcze tego samego dnia udać się do biura wizowego Prezydium Policji w celu dopełnienia niezbędnych formalności meldunkowych.

Po 13 października

Wiedeń. Izydor Schulz powraca z frontu.

Izydor Schulz kończy służbę na froncie w Kosmaczy 13 października 1915 roku. Nie wiadomo dokładnie, kiedy dociera do Wiednia. Przypuszczalnie jednak od połowy miesiąca Bruno Schulz może już spotykać się z mieszkającym nieopodal bratem.

2 grudnia, czwartek

Wiedeń. Na świat przychodzi bratanek Brunona Schulza – Jakub.

narodziny
Jakuba

Najmłodsze dziecko Izydora Schulza rodzi się w Wiedniu. Bruno Schulz zapewne jeszcze tego samego dnia otrzymuje wiadomość o tym, że po raz kolejny został stryjem⁴⁴. Prawdopodobnie na cześć zmarłego przed pięcioma miesiącami dziadka chłopiec otrzymuje imię Jakub.

14 grudnia, wtorek

Wiedeń. Po podjęciu decyzji o powrocie do Drohobycza Bruno Schulz wymeldowuje się z mieszkania przy Seegasse 28.

⁴⁴ Możliwe, że nowinę przekazuje młodszemu bratu sam Izydor. Służbę na froncie w Kosmaczu zakończył 13 października 1915 roku i przypuszczalnie przebywa już w Wiedniu (Belohnungsakten des Weltkrieges 1914–1918, Offiziersbelohnungsanträge (OBA) nr 76.878 (Karton 82), Österreichisches Staatsarchiv/Kriegsarchiv).



Rynek i kościół w Drohobyczu, ok. 1915. Zbiory
Austriackiego Archiwum Państwowego w Wiedniu.

Formalności wymeldowania dopełnia w biurze wizowym Prezydium Policji. Jako docelowe miejsce pobytu podaje Drohobycz.

15 grudnia, środa

Wiedeń. Bruno Schulz wyjeżdża do Drohobycza.

powrót
do domu

Bruno Schulz po niemal dwunastu miesiącach pobytu w Wiedniu powraca w rodzinne strony. Wyrusza z Dworca Północnego Koleją Żelazną Cesarza Ferdynanda (Keiser Ferdinands-Nordbahn) w kierunku Lwowa, stamtąd zaś udaje się do Drohobycza. Droga obejmująca 840 kilometrów prowadzi przez Brno i Kraków. Nie sposób ustalić, kiedy Schulz rozpoczyna podróż, ale powinna mu ona zająć nie więcej niż dwadzieścia godzin⁴⁵.

16 grudnia, czwartek

Drohobycz. Po ponad roku nieobecności Bruno Schulz powraca do domu.

W połowie grudnia Schulz dociera do rodzinnego Drohobycza. Przestrzeń jego dzieciństwa już nie istnieje, po sklepie i kamienicy przy Rynku, spalonej przez rosyjskie wojska, pozostają jedynie zgłiszcza. Przez niemal rok pozostaje w rodzinnym mieście, mieszkając w domu przy ulicy Floriańskiej, do którego rodzina przeniosła się w 1910 roku. Szuka śladów zmarłego ojca? W opowiadaniu *Karakony* napisze, że „Były to długie tygodnie depresji, ciężkie tygodnie bez niedziel i świąt, przy zamkniętym niebie i w zubożałym krajobrazie”⁴⁶.

45 Podróż koleją żelazną z Dworca Północnego w Wiedniu do Krakowa trwa 13,5 godziny. Dystans pomiędzy Krakowem a Lwowem pokonywany jest w około 5,5 godziny. Drohobycz oddalony jest od Lwowa o zaledwie 85 kilometrów – to mniej więcej godzina jazdy (*Waldheim's Kondukteur, Fahrpläne der österreichischen, ungarischen und bosnisch-herzegowischen Eisenbahnen und Dampfschiffe mit einer Eisenbahnkarte*, Ausgabe Nov. 1915 – April 1916, s. 135; R. Heisendorff, *Die K.u.K. privilegierten Eisenbahnen 1828–1918 der Österreichisch-Ungarischen Monarchie*, Wien 1975; *Geschichte der Eisenbahnen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie*, Band 3, Prochaska Wien – Tschechien 1898–1908).

46 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejrane i uzupełnione, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 86.

Małgorzata Ogonowska: Schulz i Piłsudski – zetknięcia w czasie i przestrzeni

Niewiara w wielkość wrodzona jest duchowi ludzkiemu. Jest w nas jakiś duch małości, który rozdrabnia, ryje, podgryza, kruszy, aż póki nie rozdrobi, nie rozniesie, nie przeryje skały wielkości. To jest nieustanna, żarliwa, przyziemna praca małości. A żeby zrozumieć, musi człowiek pomniejszać¹.

To bezsporne: Józef Piłsudski zawładnął sercami i umysłami wielu swych współczesnych². Nie powinno więc dziwić – a jednak dziwi³ – że ta fascynacja znalazła odbicie również w twórczości Brunona Schulza. Jej świadectwem są trzy teksty Schulza osnute wokół Piłsudskiego: pierwszy, *Powstają legendy*⁴, jest „rodzajem natchnionego nekrologu”⁵, a dwa kolejne – *Wolność tragiczna*⁶ i *Pod Belwederem*⁷ – równie

3 ×
Piłsudski

- 1 B. Schulz, *Powstają legendy*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 7: *Szkie krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 13; w zakończeniu mojego tekstu przywołuję zdanie ze s. 14. Jako podtytuły posłużyły mi kolejno: cytaty ze stron 13–14 i 14 tego eseju, 56 i 55 z *Wolność tragicznej* (ibidem, s. 54–60) oraz 63 z *Pod Belwederem* (ibidem, s. 63–65).
- 2 Zob. na przykład: *Józef Piłsudski w zbiorach Centralnej Biblioteki Wojskowej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego*, t. 3: *Marszałek w tradycji i pamięci Polaków*, [oprac. E. Barańska et al.], Warszawa 2011; P. Cichoracki, *Legenda i polityka. Kształtowanie się wizerunku Marszałka Józefa Piłsudskiego w świadomości zbiorowej społeczeństwa polskiego w latach 1918–1939*, Kraków 2005; A. Kowalczykowa, *Piłsudski i tradycja*, Chotomów 1991, rozdz. IV: „Romantyczna postać wodza”, s. 141–179; *Józef Piłsudski i jego legenda*, pod red. A. Czubińskiego, oprac. A. Czubiński, P. Hauser, J. Pajewski, S. Sierpowski, Warszawa 1988; D. i T. Nałęcz, *Józef Piłsudski – legendy i fakty*, Warszawa 1987; W. Wójcik, *Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1986. Ciekawym kontrpunktem tego wyliczenia może być broszura z 1917 roku *Kult Piłsudskiego*, powstała w kręgu jego przeciwników politycznych (zob. <https://polona.pl/item/kult-pilsudskiego-inc-imieniny-pilsudskiego-staly-sie-nowa-okazja-do-uruchomienia,MzYzMjUxNzU/0/#info:metadata>; dostęp: 10 kwietnia 2018).
- 3 Por. G. Józefczuk, *Schulz o Piłsudskim. I co z tego wynikło*, „Akcent” 2017, nr 4, s. 128. Najowocniejsze było zdziwienie Stanisława Rośka, bo przyniosło pierwszą pełną edycję „piłsudczykowski” tekstów Schulza – zob. B. Schulz, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, wstęp i oprac. S. Rosiek, Kraków 1993.
- 4 Pierwodruk: „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 22 z 2 czerwca, s. 425.
- 5 S. Rosiek, *Urzeczywistnianie mitu*, w: idem, *[nienapisane]*, Gdańsk 2008, s. 93.
- 6 Pierwodruk: „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 27 z 5 lipca, s. 510–511.
- 7 Pierwodruk: „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 30 z 26 lipca, s. 571.

natchnionymi recenzjami. Poświęcone im opracowania i interpretacje⁸ rzadko na dłużej zatrzymywały się na kontekście historycznym i rzeczywistości. Na tym, kiedy i w jaki sposób Piłsudski – w swej własnej postaci (choć osobiście, twarzą w twarz, najprawdopodobniej nigdy się nie spotkali), ale też zapośredniczony przez akty kultu, wspomnienia, relacje prasowe – w życie Schulza wkraczał, by ostatecznie zaistnieć w jego twórczości.

Zakładam, że pierwsze istotne zetknięcia Schulza z Piłsudskim można lokować w latach 1913–1914, najważniejsze zaś – mające zupełnie inny charakter i ciężar gatunkowy – w maju 1935 roku, kiedy w Drohobyczu, jak w całym kraju, odbywały się uroczystości żałobne po śmierci Piłsudskiego, i wreszcie w 1936 roku⁹, gdy ukazały się książki, którym Schulz poświęcił swe recenzje¹⁰.

W materii owych zetknięć o bezpośrednie świadectwa Schulza trudno. Jeśli pominie się trzy teksty wokół Piłsudskiego – a ja je tu pominię, uznając za końcowy efekt pewnego procesu, nie za jego konstytuujący element – to właściwie mamy do dyspozycji tylko jedno takie świadectwo: z listu do Tadeusza Berezy z 13 maja 1935 roku. Schulz pisze tam między innymi: „Nie gniewaj się, że dotychczas nic nie pisałem. Wpadłem od razu w kołowrót szkolny... Wizytator usadowił się w Drohobyczu i ciąży nam jak zmora. Juna nudzi się w Janowie i tęskni za Warszawą. W sprawie mego urlopu nie mam jeszcze oficjalnego zawiadomienia. W dniach tych powszedniej i wielkiej żałoby nie mogę w tej sprawie żadnych czynić zabiegów. Czy ukończyłeś już przepisywanie? Czy pertraktujesz już z jakimś nakładcą? Bardzo już czekam na

pierwsze
zetknięcie

- 8 Por. między innymi: S. Rosiek, *Mit jako wódz*, w: B. Schulz, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego...*, s. 3–17; idem, *Piłsudski i Piłsudski. Pierwszy szkic do dziejów twarzy wodza, Piłsudski i Piłsudski. Ostatni akt oraz Urzeczywistnianie mitu*, w: idem, *[nienapisane]*, s. 69–106; J. Jarzębski, *Schulz i historia* = Є. Яжембський, *Шульц і історія*, w: *Бруно Шульц: тексти і контексти. Матеріали VI Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі*, за ред. В. Меньюк, Дрогобич 2016 = *Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, pod red. W. Meniok, Drohobycz 2016, s. 183–196; M. Urbanowski, *Bruno Schulz i polityka*, „Wielogłos” 2013, nr 2, s. 1–23 (przedruk w: *Od Brzozowskiego do Herberta. Studia o ideach literatury polskiej XX wieku*, Łomianki 2013); G. Józefczuk, op. cit., s. 128–134. W tym ostatnim artykule zostały przywołane krótsze wypowiedzi nawiązujące do tekstów Schulza o Piłsudskim: W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001, s. 27, przypis 27, s. 29, 31; M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 28; *Bruno Schulz: geniusz z pejcem w teczce. Rozmowa Joanny Rolińskiej z Wiesławem Budzyńskim*, www.focus.pl/artykul/bruno-schulz-geniusz-z-pejczem-w-teczce (dostęp: 10 kwietnia 2018).
- 9 Tutaj przedstawię tylko wybór tych zdarzeń i okoliczności, planując, że pełniejsze ich wyliczenie i opisanie ukaże się w *Kalendarzu życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza* (www.schulzforum.pl).
- 10 K. Wierzyński, *Wolność tragiczna*, Lwów–Warszawa 1936; J. Kaden-Bandrowski, *Pod Belwederem*, oprac. graficzne i trzy oryginalne drzeworyty atelier Girs-Barcz w Warszawie, Warszawa 1936.

ukazanie się bodaj fragmentu”¹¹. Zdanie „W dniach tych powszedniej i wielkiej żałoby nie mogę w tej sprawie żadnych czynić zabiegów”, pojawiające się w jednym ciągu z informacjami o innych – codziennych – sprawach, nie zdradza, nie zapowiada temperatury eseju *Powstają legendy*.

„Niepostrzeżenie wyrosła wśród nas milcząca wielkość i pierwsze wieści, jak ciche błyskawice, rozbiegły się o niej”...

W 1934 roku ukazała się – nakładem Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa – książka Zygmunta Zygmuntowicza *Józef Piłsudski we Lwowie*¹². Na wstępie autor pisze: „Lwów szczyli się tym, że częściej i dłużej – od innych miast polskich – gościł u siebie Józefa Piłsudskiego, jeszcze jako wielkiego działacza niepodległościowego i Głównego Komendanta powstających szeregów wojska polskiego przed wojną 1914 roku i później I Brygady Legionów, a także zwycięskiego Naczelnego Wodza i Naczelnika Państwa”¹³. Od razu też zastrzega, że nie wszystkie pobyty Piłsudskiego we Lwowie mogły być powszechnie znane – konspiracja rządzi się przeciw swoim prawom¹⁴. Autor książki wylicza wiele bytności Piłsudskiego w tym mieście. Spośród nich wybiorę tylko kilka, uznając je za potencjalnie węzłowe dla zetknięć Schulza z Piłsudskim¹⁵.

Lwów
się szczyli

11 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 54–55.

12 Korzystam ze współczesnego reprintu w IV tomie *Biblioteki lwowskiej* (Warszawa 1989); cytując teksty sprzed 1945 roku, modernizuję ich ortografię i interpunkcję. Doskonałe uzupełnienie tej publikacji stanowi wybór tekstów źródłowych: *Józef Piłsudski i Lwów*, oprac. J. Wereszyca, Warszawa 1989.

13 Z. Zygmuntowicz, op. cit., s. 1.

14 Ibidem.

15 W artykule muszę pominąć wiele przykładów i przemilczeć wiele nasuwających się pytań, na przykład takich: Jaki stosunek do Piłsudskiego miał Izidor Schulz i czy pogłębione kwerendy pozwoliłyby coś w tej kwestii, choćby w przybliżeniu, ustalić? Jak mogła wpływać na postrzeganie Piłsudskiego przez Schulza relacja z Witkacym? Przyjaźń Marszałka ze Stanisławem Witkiewiczem, ojcem autora *Szewców*, była przecież znana (por. W. Wójcik, op. cit., s. 41–49), zresztą sam Witkacy miał w kwestii Piłsudskiego określone poglądy (ibidem, s. 82–87). A inni jego znajomi, przyjaciele, korespondenci – czy z nimi kiedykolwiek o Piłsudskim rozmawiał?

Kolejnym zagadnieniem, które nie znajdzie tu choćby krótkiej wzmianki, jest stosunek Żydów do Piłsudskiego, ich udział w Legionach, reakcje po jego śmierci, uczestniczenie w kulcie. O tym, że wszystkie te pytania są w wypadku Schulza i Drohobycza zasadne, mógłby świadczyć na przykład afisz Komitetu Budowy Domu Emigranta Polskiego im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Palestynie, Oddział w Drohobyczu, tamże przygotowany i wydrukowany w dwóch wersjach językowych: polskiej (140 egz.) i jidisz (146 egz.). Zob. B. Łętocha, I. Jabłońska, *Afisy Żydów ze Lwowa, Drohobycza i Borysławia wydane w latach 1929–1939 w zbiorach Biblioteki Narodowej*, Warszawa 2015, s. 56, poz. 62 i 63 oraz fig. 62 i 63, a także on-line: <https://polona.pl/item/zydzy-inc-smierc-wskrzescielai-budowniczego-panstwa-polskiego-marszalka-jozefa,MTcxMzg0NzU/0/#info:metadata> (dostęp: 10 kwietnia 2018).

od 1908
legalnie

Najwcześniejsze, choć sporadyczne kontakty Piłsudskiego z Lwowem i jego najbliższą okolicą to lata 1901 (pobyty w Brzuchowicach)¹⁶ i 1903 (między innymi publikacja w „Promieniu” artykułu *Jak stałem się socjalistą*)¹⁷; intensywniejsze rozpoczynają się w latach 1905–1906 (VIII Zjazd Polskiej Partii Socjalistycznej, pierwszy zorganizowany we Lwowie, założenie Koła Milicyjnego, terenowe ćwiczenia dla instruktorów Bojowej Organizacji PPS)¹⁸. Od 1908, kiedy władze austriackie zalegalizowały działalność Strzelca (Kraków) i Związku Strzeleckiego (Lwów), obecność Piłsudskiego na tamtym terenie była częstsza i w mniejszym stopniu obciążona wymogami konspiracji, a coraz wyraźniejsza stawała się w okresie poprzedzającym wojnę światową¹⁹.

W pierwszych latach związków Piłsudskiego z Lwowem (1901–1909) Bruno Schulz wcale nie musiał z jego nazwiskiem i osobą się zetknąć. Nie tylko dlatego, że najpierw był dzieckiem, potem młodzieńcem i najprawdopodobniej zaprzętały go inne sprawy. Także dlatego, że sam Piłsudski nie był wówczas postacią powszechnie znaną. Andrzej Garlicki pisze: „W 1909 roku skończył Piłsudski 42 lata i właściwie osiągnął bardzo niewiele. Był emigrantem politycznym, na którego utrzymanie łożyła partia. Starczało to na znośną egzystencję, ale nie oznaczało przecież ustabilizowania sytuacji. Jego ambicje nie były zaspokojone. Był działaczem – poza nielicznym środowiskiem PPS i ZWC [Związek Walki Czynnej] – nieznanym, nie odgrywającym żadnej roli w życiu politycznym Galicji i bez szans na odegranie istotniejszej roli”²⁰.

przemarsz
strzelca

Niemniej moment, kiedy Schulz ukończył szkołę w Drohobyczu i rozpoczął naukę we Lwowie, mógł być tym, w którym Piłsudski zaczął w jego życie wkraczać coraz wyraźniej. Tak mogło się stać na przykład we wrześniu 1913 roku, gdy we Lwowie odbywała się wystawa uświetniająca pięćdziesiątą rocznicę powstania 1863 roku²¹. To wówczas przez Lwów przemaszzerowały na cmentarz Łyczakowski oddziały Strzelców, które – według Zygmuntowicza – „po raz pierwszy tak licznie na ulicach miasta się ukazały”²². Reprodukowana w książce fotografia z tego przemarszu ukazuje zgromadzonych na ulicy widzów, obserwujących całe

16 Z. Zygmuntowic, op. cit., s. 3–6; W. Jędrzejewicz, J. Cisek, *Kalendarium życia Józefa Piłsudskiego 1867–1935*, t. 1: 1867–1916, Kraków–Łomianki 2006, s. 156.

17 Z. Zygmuntowic, op. cit., s. 10; *Kalendarium*, t. 1, s. 183.

18 Z. Zygmuntowic, op. cit., s. 10–11; *Kalendarium*, t. 1, s. 228–229.

19 Z. Zygmuntowic, op. cit., s. 11 i passim; *Kalendarium*, t. 1, s. 248 i passim.

20 A. Garlicki, *Józef Piłsudski 1867–1935*, wyd. 1 (4), Kraków 2008, s. 218.

21 W jednodniówce „1863”, wydanej z tej samej okazji, debiutował Kazimierz Wierzyński. Czy Schulz mógł znać ów debiut? To prawdopodobne, tym bardziej że jednodniówka ukazała się przecież w Drohobyczu. Por. <https://polona.pl/item/1863-jednodniowka,NTGyNDMxMTg/4/#info:metadata> (dostęp: 10 kwietnia 2018); K. Budzyński, *Miasto Schulza*, Warszawa 2005, s. 112.

22 Z. Zygmuntowic, op. cit., s. 16.



Przemarsz Strzelców przez Lwów, wrzesień 1913.

wydarzenie. Nawet jeśli sam Schulz nie był jego świadkiem, to nie można wykluczyć, że echo tych wypadków pojawiło się w rozmowach prowadzonych w domu czy w gronie znajomych. Z pewnością jednak nie były to jeszcze rozmowy o wielkim wodzu i zetknięciu z legendą, choć według świadectwa Zygmunowicza „przemarsz ten wywołał w mieście wielki entuzjazm dla powstającego wojska polskiego”²³.

Rok 1914 był obfitszy w związane z Piłsudskim wydarzenia, które mogły dostrzec także osoby niezaangażowane w działalność polityczną i niepodległościową. Między innymi w kwietniu tego roku we Lwowie zaczął się ukazywać „Strzelec”, a publikował w nim również Piłsudski. Wydano tylko pięć numerów pisma. Czy Schulz mógł je czytać? Odpowiedź na to pytanie to czysta spekulacja.

Mógł za to w taki czy inny sposób odnotować w świadomości kolejny przemarsz Strzelców, który odbył się po zakończeniu ćwiczeń przeprowadzonych w okolicach Dawidowa i Szołomyi (31 maja – 1 czerwca 1914). Zygmunowicz opisuje to tak:

„Z powrotem do Lwowa przemaszerował batalion Strzelców z Gł. Komendantem na czele, który konno ze sztabem wprowadził Strzelców do miasta, za Strzelcami szedł oddział sanitarny i tabor.

Przy ulicy Badenich – przed ul. Ziemiałkowskiego, gdzie mieściła się kwatera strzelecka, odbyła się defilada przed Gł. Komendantem.

Przemarsz Strzelców w szyku bojowym wywarł ogromne wrażenie w mieście”²⁴.

Wybuch wojny zmusił Schulza i jego rodzinę – podobnie jak tysiące innych Galicjan – do uchodźstwa. Schulz powrócił z Wiednia²⁵ do Drohobycza 9 sierpnia 1918 roku – Piłsudski przebywa w tym czasie w twierdzy w Magdeburgu i zostanie uwolniony dopiero w listopadzie²⁶. Lata 1918–1921 są dla mieszkańców Lwowa i ówczesnej Galicji Wschodniej bardzo trudne: wojna polsko-ukraińska (1918–1919) oraz walki o Lwów (listopad 1918 – maj 1919), wojna polsko-rosyjska (1919–1921) i kolejna bitwa o Lwów (lipiec–sierpień 1920)²⁷.

Wskazanie wszystkich potencjalnych miejsc styczności Schulza z Piłsudskim, który w tym czasie, czyli od 1918 do 1921 roku, zatrzymywał

23 Ibidem.

24 Ibidem, s. 19–20. Por. też. *Kalendarium*, t. 1, s. 336.

25 W Wiedniu drogi Schulza i Piłsudskiego też mogły się krzyżować, pierwszy raz już w grudniu 1914 roku. Por. *Kalendarium*, t. 1, s. 385–386; oraz *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, <https://schulzforum.pl/pl/sciezki/wiedn> (dostęp: 10 kwietnia 2018). Między innymi tym zagadnieniem zajmuje się w swych badaniach nad wiedeńskimi losami Schulza Joanna Sass.

26 *Kalendarium*, t. 2: 1916–1920, Łomianki 2006, s. 100–102.

27 Zob. na przykład W. Budzyński, op. cit., s. 40–42.

się we Lwowie i okolicach wielokrotnie²⁸, przekraczałyby założone ramy artykułu. Z tego okresu warto jednak, moim zdaniem, wyłuskać jedno zdarzenie, które raczej nie mogło umknąć uwadze Schulza. Chodzi o nadanie Lwowowi orderu *Virtuti Militari* 22 listopada 1920 roku. Piłsudski, wówczas już Naczelnik Państwa i Wódz Naczelny, przybył do Lwowa pociągiem około godziny dziesiątej, witany przez orkiestrę i artyleryjską salwę, opuścił zaś miasto o północy. Dzień był pełen wydarzeń. Zygmuntowicz opisuje je bardzo szczegółowo, kładąc nacisk nie tylko na uroczystą oprawę wizyty, ale też na to, jak spontanicznie witały Piłsudskiego „ogromne masy ludności”²⁹.

honory
dla Lwowa

Dramatyczne wypadki, o których Schulz nie mógł nie wiedzieć, rozegrały się we Lwowie niespełna rok później³⁰. 25 września 1921 roku Piłsudski przyjechał na otwarcie I Targów Wschodnich, ponownie „entuzjastycznie witany przy odgłosie orkiestr i strzałów armatnich”³¹. Wieczorem, o godzinie dziewiątej, „gdy [...] wyszedł N[aczelnik] P[aństwa] z ratusza i miał wsiąść do samochodu – padły trzy strzały z rąk ukraińskiego studenta Stefana Fedeka, które zraniły towarzyszącego Naczeln[ikowi] Państwa wojewodę Grabowskiego – nie trafiając Naczelnika Państwa. Strzały przeszły ponad głowę. Zamachowiec został przytrzymany. Nieudany na szczęście zamach wywrotowca nie zmienił dalszego programu N[aczelnika] P[aństwa] we Lwowie”³². Piłsudski „doznał [...] niemiłej przygody, chociaż całe miasto płonęło wówczas wśród ogromnej radości i entuzjazmu”³³.

zamach

O całym wydarzeniu oraz jego bezpośrednich następstwach pisano w lokalnej prasie. Obszerna relacja znalazła się w „Kurierze Lwowskim” z 28 września 1921 (nr 228, s. 2), krótsze – w „Słowie Polskim” z 27 września 1921 (nr 430, s. 3) i „Dzienniku Ludowym” z 28 września 1921 (nr 227, s. 2). Bezpośrednie policyjno-polityczne reperkusje zamachu trwały we Lwowie przez cały październik. Czy mogło się zdarzyć, że te wypadki – jeśli w taki lub inny sposób nie wpłynęły na Schulza – przynajmniej nie były mu znane? To wydaje się niemożliwe, tym bardziej że wówczas Piłsudskiego otaczał już szacunek, podziw i kult współczesnych.

²⁸ Por. Z. Zygmuntowicz, op. cit., s. 40–49; *Kalendarium*, t. 2, s. 103 i passim.

²⁹ Z. Zygmuntowicz, op. cit., s. 50–56; *Kalendarium*, t. 2, s. 449–450.

³⁰ G. Mazur, *Zamach na marszałka Józefa Piłsudskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Historia” 2005, vol. 60, s. 407–417 (także on-line: <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/plain-content?id=3637>; dostęp: 10 kwietnia 2018).

³¹ Z. Zygmuntowicz, op. cit., s. 56.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 57.

„Bez tej młodości nie byłoby Piłsudskiego”...

W lipcu 1914 roku Schulz skończył 22 lata. „Wielu [młodych] poszło do Legionów, służyć pod Piłsudskim, wielu na miejscu pilnowało sprawy”³⁴. Podobną atmosferę wspomina Marian Garlicki: „Kiedy wybuchła pierwsza wojna – grupa drohobyczan wyruszyła pod rozkazy komendanta Piłsudskiego”³⁵. Pod Piłsudskim służyli – spośród najślynniejszych – Leopold Gottlieb (1879 lub 1880 – 1934), trochę starszy od Schulza³⁶, oraz jego rówieśnicy: Kazimierz Wierzyński (1894–1969), Stanisław Maczek (1892–1994) i Michał Tokarzewski (1892–1964), który należał do Związku Walki Czynnej i Związku Strzeleckiego od 1911 roku i w Związku Strzeleckim był komendantem obwodu drohobyckiego³⁷. A oprócz nich jeszcze wielu innych drohobyczan, dla nas anonimowych, między innymi Antoni Paweł Bożejko (1885 – po 1946), urodzony w Horodyszczach koło Sambora, który od 1912 roku należał do Związku Strzeleckiego w Drohobyczu, a od 6 sierpnia 1914 służył pod Piłsudskim³⁸, Marian Bożejko, urodzony w Drohobyczu 19 września 1893 roku³⁹, Bogusław Maria Szul-Skjöldkrona (1895–1920), który „na czele drużyny skautowej z Drohobycza 10 VIII 1914 wstąpił do Legionu Wschodniego”⁴⁰, czy Józef Kleśny (1896–?), członek Związku Strzeleckiego w Borysławiu, który „w sierpniu 1914 wyruszył z oddziałem strzeleckim z Drohobycza do Lwowa”⁴¹.

Na stronie Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, w przywoływanim już tu wykazie legionistów polskich z lat 1914–1918, można znaleźć statystyki⁴², według których wśród legionistów (na ogólną liczbę 32 238

drohobyczanie
pod
Piłsudskim

34 M. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011, s. 104.

35 Idem, *Miasto Schulza*, s. 386.

36 Jako artysta Gottlieb mógł mieć pośredni wpływ na kształtowanie się stosunku Schulza do Piłsudskiego i jego legendy. Służąc w Legionach, wykonał wiele prac poświęconych legionowym towarzyszom i wojennemu życiu. Namalował też portret Piłsudskiego (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie) czy obraz *Piłsudski pod Kostiuchnowką* (w zbiorach Instytutu Piłsudskiego w Nowym Jorku). Jak pisze Budzyński, jego prace prezentowano w Domu Legionowo-Strzeleckim w Drohobyczu (*Uczniowie Schulza*, s. 63).

37 *Legiony Polskie 1914. Wybór materiałów źródłowych z zasobu Centralnego Archiwum Wojskowego*, red. A. C. Żak, Warszawa–Kraków 2014, s. 370; <http://wykaz.muzeumpilsudski.pl/wykaz-legionistow/wykaz/legionista/25365-tokarzewski-karaszewicz> (dostęp: 10 kwietnia 2018).

38 *Legiony Polskie 1914*, s. 322; zob. też <http://wykaz.muzeumpilsudski.pl/wykaz-legionistow/wykaz/legionista/2697-bozejko> (dostęp: 10 kwietnia 2018).

39 Zob. <http://wykaz.muzeumpilsudski.pl/wykaz-legionistow/wykaz/legionista/2698-bozejko> (dostęp: 10 kwietnia 2018).

40 *Legiony Polskie 1914*, s. 367.

41 Ibidem, s. 340.

42 Zob. <http://wykaz.muzeumpilsudski.pl/wykaz-legionistow/legiony-w-liczbach/> (dostęp: 10 kwietnia 2018). Przetaczam te liczby jako pewien punkt odniesienia, ale traktuję z ostrożnością.

nazwisk figurujących w tym spisie) było 56 drohobyczan, 68 mieszkańców Jarosławia, 79 – Sambora, 84 – Stryja, 41 – Borysławia, 4 – Truskawca. Lwowian – najwięcej, bo aż 1331⁴³. Te liczby nie tylko rzucają inne światło na możliwy stosunek Schulza do Piłsudskiego w latach 1913 i 1914, ale przede wszystkim uświadamiają, jak żywa po wojnie musiała być we Lwowie, Drohobyczu i okolicach pamięć o Legionach i ich dowódcy (o tym, że była też pielęgnowana – napiszę nieco później). Poza tymi, którzy służyli pod rozkazami Piłsudskiego, byli jeszcze drohobyczanie polegli w I wojnie światowej, wojnie polsko-ukraińskiej i polsko-rosyjskiej⁴⁴. Budzyński za Jerzym Pileckim podaje, że w I wojnie walczyło około 350 uczniów gimnazjum⁴⁵. Pokolenie Schulza – jego szkolni koledzy, w tym ci, co do których trzeba przyznać, niezależnie od historycznych i politycznych zapatrywań czy sympatii, że byli jednostkami nieprzeciętnymi – zostało uformowane przez bardzo konkretne okoliczności, doświadczenie historyczne i wspólnotę osobistych losów.

Także wśród późniejszych kolegów Schulza z grona pedagogicznego znajdowali się byli legioniści. Uwagę zwraca zwłaszcza profesor języka polskiego Mściwój Mściwujewski (1883–1954), autor książki *Z dziejów Drohobycza*, który drohobyczaninem z urodzenia nie był, lecz zamieszkał tam po zakończeniu I wojny światowej⁴⁶ – ten sam, o którym w swych wspomnieniach Czesław Biliński mówił, że „w zasadzie uczył tylko tych swoich wspomnień legionowych, a nie języka polskiego”⁴⁷. Jego legionowa historia powracała nie tylko w opowieściach, które snuł przed uczniami. Jako były legionista przemawiał na drohobyckich uroczystościach żałobnych po śmierci Piłsudskiego (do czego jeszcze powrócę), a jego zasługi bojowe mogli poznać członkowie „grona nauczycielskiego, uczniów i przedstawiciele Koła rodzicielskiego”, kiedy starosta Tadeusz Chmielewski dekorował Mściwujewskiego Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski⁴⁸ (11 stycznia 1936). Wówczas to Tadeusz Kaniowski mówił o odznaczanym:

„Gdy tylko wybucha wojna światowa w dniu 1 sierpnia 1914 r. wstępuje Pan Profesor Mściwujewski do drużyny legionowej i zaraz z pierwszymi drużynami legionowymi pod wodzą Komendanta, a późniejszego Pierwszego Marszałka Polski, Józefa Piłsudskiego, wyruszył w bój

⁴³ Dla porównania następnie w kolejności: Kraków – 994, Warszawa – 863, Lublin – 346, Łódź – 278, Kielce – 262, Tarnów – 218 (ibidem).

⁴⁴ W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 230–231.

⁴⁵ Ibidem, s. 231.

⁴⁶ W. Budzyński, *Miasto Schulza*, s. 381–382.

⁴⁷ Idem, *Uczniowie Schulza*, s. 80.

⁴⁸ *Sprawozdanie dyrekcji Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za rok szkolny 1935/36*, Drohobycz 1936, s. 44.

o Wolność i Niepodległość Polski i odtąd bierze czynny udział w wielkiej epopei legionowej pod bezpośrednimi rozkazami Wielkiego Wodza Narodu, Józefa Piłsudskiego, i w krwawym trudzie znoju wojennego idzie niezmordowanie naprzód i dzielnie współpracuje w odwalaniu kamienia grobowego, spod którego w przepięknej glorii i blasku wychodzi uwolniona z więzów Zmartwychwstania Polska.

„Skromny
byłeś,
Profesorze”

Skromny byłeś, Panie Profesorze, zawsze i dawniej, i dzisiaj. W czasie służby legionowej nie szukałeś wyższych szlif wojskowych w tym przekonaniu, że każdy posterunek służby wojskowej jest jednakowo drogi i ważny w pracy żołnierskiej. Dla Ciebie, Panie Profesorze, największym zadowoleniem, szczęściem i radością było to, że byłeś żołnierzem Komendanta, Józefa Piłsudskiego, Wskrzesiciela niepodległości Państwa Polskiego, oraz to, że miałeś szczęście oglądać ofiarną pracę Genialnego Wodza⁴⁹.

I jeszcze długo w tym duchu.

„Nikogo nie stać było na to, by wypowiedać tę chmurę”...

W Drohobyczu żyli więc ludzie, których losy ściśle splotły się z losami Piłsudskiego i Legionów. Trwała tam również pamięć o tych, którzy zginęli. Przestrzeń miasta była ponadto nasycona materialnymi śladami Piłsudskiego. Oczywiście część z tych śladów pojawiła się dopiero po 1936 roku (jak tablica pamiątkowa ku czci Marszałka, uroczyste wmurowana w ścianę Domu Legionowo-Strzeleckiego⁵⁰ w 1938 roku, odsłonięta przy udziale generała Michała Tokarzewskiego-Karaszewicza⁵¹), historii innych, jak drohobyckiej ulicy Józefa Piłsudskiego, nie udało mi się jeszcze poznać – i z tego powodu tutaj się nimi nie zajmę.

Niewątpliwie wydarzeniem, którego nie można pominąć, jest uroczystość z 11 listopada 1928 roku, kiedy Rada Królewskiego Wolnego Miasta Drohobycza nadała Piłsudskiemu obywatelstwo miasta⁵². Ten akt nie tylko uczynił Marszałka członkiem tutejszej społeczności, ale także – w wymiarze symbolicznym – sprawił, że Drohobycz stał się j e g o miastem.

49 Ibidem, s. 44–45.

50 Dom Legionowo-Strzelecki niewątpliwie był w przestrzeni Drohobycza jednym z najistotniejszych punktów upamiętniających historię Związku Strzeleckiego, Legionów i samego Piłsudskiego. Jego znaczenie wynikało między innymi z tego, że w budynku tym toczyło się życie społeczne i kulturalne drohobyczan niezależnie od ich religii czy przynależności etnicznej. Z tej przyczyny nie sposób go w artykule przywołać inaczej niż tylko z nazwy, temat bowiem domaga się osobnego ujęcia.

51 Zdjęcie z tej uroczystości: <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/101374/4374aae5dec2ecffdf1714c19df77eb/> (dostęp: 10 kwietnia 2018).

52 W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 219.

W tym samym roku imię Marszałka Józefa Piłsudskiego nadano także dotychczasowym koszarom Traindepot przy ulicy Grunwaldzkiej⁵³.

24 września 1933 roku, z okazji 75. rocznicy istnienia Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły, odsłonięto tablicę z napisem – jak informują ustne przekazy – „Pamięci wychowanków Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu, którzy na zew Komendanta Marszałka Józefa Piłsudskiego, idąc w bój o Wolność i Niepodległość Państwa Polskiego w latach 1914–1920, złożyli młode życie w ofierze”⁵⁴. Znalazło się na niej czternaście nazwisk, w tym Karola i Jana Maczków⁵⁵, braci Stanisława. Czy wśród wymienionych na tablicy Schulz, który z pewnością brał udział w tej uroczystości, bo jest na jednej ze zrobionych wówczas fotografii⁵⁶, mógł odnaleźć znane sobie, być może bliskie osoby?

Z pewnością w Drohobyczu uroczystości obchodzono rocznice odzyskania niepodległości, którym towarzyszyły akademie, nabożeństwa, pochody i defilady⁵⁷. W sierpniu 1934 roku w Oficerskim Domu Wypoczynkowym w Truskawcu na uroczystościach rocznicy wymarszu Pierwszej Kompanii Kadrowej pojawił się między innymi generał Tokarzewski⁵⁸. 6 września tego samego roku odbywało się w Drohobyczu Święto Sportowe, połączone „z poświęceniem i otwarciem parku sportowego im. Marszałka Józefa Piłsudskiego”⁵⁹, a 15 października odsłonięto pomnik Piłsudskiego⁶⁰. Przytoczona przez Budzyńskiego relacja Jerzego Wygnańca, dotycząca namalowanych przez Schulza portretów Mościckiego i Piłsudskiego, wywieszanych z okazji świąt 3 Maja i 11 Listopada, każe mi sobie wyobrażać obu spoglądających z okien gimnazjum na drohobyckie ulice: „to były popiersia, nie pełne postacie, duże, z daleka widoczne, co najmniej półtora metra wysokie, bo zajmowały całe okna, kiedy je wywieszano na uroczystości”⁶¹.

„na zew
Komendanta”

Schulz
portretuje
Piłsudskiego

53 „Dziennik Rozkazów” R. 11, 1928, nr 25, poz. 286.

54 W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 104–105.

55 Ibidem, s. 105.

56 Zdjęcie to, wraz ze świadectwem szkolnym Wsewołoda Romana Kocybały, podpisanym między innymi przez Schulza, można było w marcu 2018 roku nabyć na internetowej aukcji za 18 000 złotych.

57 Por. *Sprawozdanie dyrekcji Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za rok szkolny 1934/35*, Drohobycz 1935, s. 53. O przebiegu tych świąt wyobrażenie mogą dawać zdjęcia z listopada 1933 roku: <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/118735/4374aae5decd2ecffdf1714c19-df77eb/>, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/118739/4374aae5decd2ecffdf1714c19df77eb/> (dostęp: 10 kwietnia 2018).

58 Zdjęcie: <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/158261/4374aae5decd2ecffdf1714c19df77eb/> (dostęp: 10 kwietnia 2018).

59 *Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1934/35*, s. 53.

60 Zdjęcie z tej uroczystości: <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/36598/80c468c2e7c66d55bef9a84042-7316bc/> (dostęp: 10 kwietnia 2018).

61 W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 63.

Te namalowane przez Schulza portrety to jego – nieliteracki – wkład w pielęgnowanie kultu Piłsudskiego. Czy był dobrowolny, czy może wynikał z zawodowych obowiązków i powinności? Trudno powiedzieć. Podobnie nie wszystko jest jasne w wypadku innego bezpośredniego udziału Schulza w honorowaniu Marszałka. W 1932 roku Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet w Drohobyczu zorganizował zbiórkę na dożywianie dzieci. Efekt owej zbiórki – 1631 złotych i 60 groszy – noszącej nazwę „Raut bez rautu”, stał się (wraz z albumem z fotografiami ukazującymi działalność organizacji i jej członkinie, a także z listami ofiarodawców i ich podpisami) prezentem, który przekazali „Obywatele Miasta Drohobycza na dar Imieninowy Pierwszemu Marszałkowi Polski Józefowi Piłsudskiemu”⁶². Wśród dwudziestu osób z grona nauczycielskiego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły swój udział w zbiórce miał też Schulz, który ofiarował 2 złote (podobną kwotę wyasygnowało siedem innych osób, między innymi Tadeusz Kaniowski i Mściśław Mściwujewski). Pozostali ofiarodawcy złożyli się na ten cel dobroczynny po złotówce.

„Niewspółmierność słowa artykułowanego, jego bezradność wobec nadmiernej rzeczywistości”...

„Wskrzesiciel i Budowniczy Państwa Polskiego, Wielki Wódz i Wychowawca Narodu zakończył życie dnia 12 maja 1935 r. o godzinie 20.45 w Warszawie w Belwederze” – klepsydra takiej treści rozpoczyna *Sprawozdanie dyrekcji Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za rok szkolny 1934/35*⁶³. Dzięki temu sprawozdaniu można się dowiedzieć, jak wyglądały uroczystości żałobne w szkole. Zresztą nie ograniczały się one tylko do murów gimnazjum. Uczniowie pełnili wartę przy popiersiu Piłsudskiego, które wystawiono przed Domem Legionowo-Strzeleckim. Tam też 16 maja uczniowie, nauczyciele, wizytator Ludwik Tuleja i dyrektor Tadeusz Kaniowski udali się w żałobnym pochodzie, a po oddaniu hołdu zmarłemu wrócili ulicami miasta do szkoły przy dźwiękach marsza żałobnego Fryderyka Chopina. Następnego dnia to samo grono uczniów i nauczycieli „razem z całym miejscowym społeczeństwem” uczestniczyło w kolejnej manifestacji. Dzień pogrzebu Marszałka w Krakowie był w Drohobyczu kulminacją smutnych uroczystości. Odprawiono nabożeństwa w świątyniach wszystkich trzech wyznań, społeczność miasta wzięła udział w pochodzie i żałobnej ceremonii na

62 Zob. <http://www.szukajwarchiwach.pl/2/109/0/2.1/76?q=drohobycz+XSKANrot&wynik=10&rpp=15&page=1#tabJednostka> (dostęp: 10 kwietnia 2018).

63 *Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1934/35*, s. 3.



Trumna z ciałem Józefa Piłsudskiego w krypcie św. Leonarda w Katedrze na Wawelu, karta pocztowa z lat trzydziestych.

rynku, gdzie przemawiali między innymi Rajmund Jarosz jako prezydent Drohobycza oraz Mściwujewski jako były legionista. 25 maja 1935 roku ponownie odbyły się zebrania klasowe i akademie szkolne poświęcone pamięci Marszałka⁶⁴. Następnie 7 czerwca „młodzież zakładu była obecną w kinie Wanda w wyświetlaniu filmu, przedstawiającego uroczystości pogrzebowe śp. Marszałka Józefa Piłsudskiego”⁶⁵.

3 października 1935 roku „wyjechało 18 uczniów tutejszego gimnazjum pod przewodnictwem P. Prof. Bracha Walerego do Lwowa, aby następnie z pielgrzymką młodzieży, zorganizowaną przez OSŁ, udać się do Krakowa celem złożenia zbiorowego hołdu śmiertelnym szczątkom Pierwszego Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego w krypcie św. Leonarda na Wawelu i wzięcia udziału w sypaniu kopca na Sowińcu”⁶⁶. Była to druga taka wyprawa po lipcowej.

W pierwszą rocznicę śmierci Józefa Piłsudskiego, 12 maja 1936 roku, całe gimnazjum i jego grono nauczycielskie wzięło udział w uroczystościach żałobnych. Po nabożeństwach odbyła się w gimnazjum okolicznościowa akademie, podczas której między innymi czytano fragmenty pism Marszałka, a następnie wszyscy wzięli udział w ogólnomiejskich uroczystościach na rynku⁶⁷. Czy Schulz też w nich uczestniczył? Nie wiadomo. Korzystał wówczas z płatnego urlopu, ale tego dnia przebywał w Drohobyczu i napisał list do redakcji „Sygnałów”⁶⁸.

■

Przytoczone punkty (możliwych) zetknięć Schulza z Piłsudskim to zaledwie wyimek, wybrane przykłady, które, mam nadzieję, pokazały pewną prawidłowość. Dałoby się ją chyba streścić jako udział Schulza w doświadczeniu formacyjnym wspólnym dla wielu roczników urodzonych na przełomie XIX i XX wieku, w historii odczuwanej z taką samą intensywnością i takimi samymi emocjami – Piłsudskiego można było kochać albo nienawidzić, albo jedno i drugie równocześnie, lecz nie można było przejść obok niego obojętnie. Uczucia podziwu, fascynacji, wreszcie kult Piłsudskiego prowadziły jednak do odmieniania jego imienia na wszystkie możliwe sposoby i we wszystkich możliwych okolicznościach, przerażając się – czy paradoksalnie? – w nieznośny

64 Ibidem, s. 4–7.

65 Ibidem, s. 56.

66 *Sprawozdanie [...] za rok szkolny 1935/36*, s. 42.

67 Ibidem, s. 47.

68 Zob. B. Schulz, *Księga listów*, s. 95.

patos i banał, wynaturzenie i karykaturę. Schulz, współodczuwając emocje, a może nawet dzieląc poglądy swych współczesnych zapatrzonych w Piłsudskiego, zdecydowanie podążył własną drogą. Raczej nie bez powodu w tekstach, które mu poświęcił, prawie nie używa jego imienia: w *Powstają legendy* nie ma go wcale, w *Wolności tragicznej* pojawia się dwa razy („Mit Piłsudskiego gotowy był już za jego życia”; „Bez tej młodości nie byłoby Piłsudskiego”⁶⁹), w *Pod Belwederem* – tylko raz („Wielka chwila czynu, grom siły i woli, który przeszył ciało narodu – to wszystko, co nazywamy dziś imieniem Piłsudskiego, było w swoim przebiegu, w swej aktualności nieartykułowane, pozbawione słowa, całe pograżone w biologii, w żywiole, w wzburzeniu wegetatywnym”⁷⁰). Można by powiedzieć, że ujawnia się tu charakterystyczna dla Schulza osobność, pozwalająca mu dostrzec i wyrazić, że „prawa wielkości niewspółmierne są z metodami codziennego myślenia”...

Schulz idzie
własną drogą

69 Idem, *Szkice krytyczne*, s. 55, 56.

70 Ibidem, s. 63.

Łesia Chomycz: Bruno Schulz podczas sowieckiej okupacji Drohobycza

Mimo rosnącej popularności Brunona Schulza i obszernego stanu badań nad jego biografią wciąż pozostają w niej „białe plamy”. Ze względu na zmiany władzy w Drohobyczu dotyczą one zwłaszcza dwóch ostatnich okresów jego życia. Jakkolwiek, ogólnie rzecz biorąc, marginesowo zajmowali się nimi dość liczni badacze, nie poświęcono im ani jednej odrębnej publikacji.

W okresie panowania w Drohobyczu władzy sowieckiej (1939–1941) Schulz pracował jako nauczyciel w dwóch dziesięciolatkach: dawnym Państwowym Gimnazjum Męskim im. Króla Władysława Jagiełły oraz dawnym żydowskim Gimnazjum im. Leona Sternbacha¹.

W nowych okolicznościach warunki pracy nauczycielskiej uległy radykalnej zmianie. Na terytorium przyłączonym do ZSRR rozpoczęto wprowadzanie nowego systemu oświaty. Skład personelu nauczycielskiego zmienił się pod względem etnicznym. Znacznie zmniejszyła się liczba nauczycieli Polaków i Żydów². Schulzowi, Polakowi pochodzenia żydowskiego, udało się pozostać w zawodzie. Być może stało się tak dlatego, że wstąpił do Związków Zawodowych Zachodniej Ukrainy. Potwierdzenie tego faktu znajduje się nie tylko w miejscowej prasie, ale także na rewersie autotypu artysty. Zdaniem Jerzego Ficowskiego Schulz, znalazłszy się w nie najlepszej sytuacji i bojąc się utraty posady nauczyciela, za radą osób, które podchodziły do nowych warunków bardziej praktycznie, postanowił napisać „zeznanie”. Właśnie tak pisarz nazwał swoje podanie adresowane do Związków Zawodowych Zachodniej Ukrainy. Tekst tego podania wraz z jego szczegółową analizą można znaleźć w *Regionach wielkiej herezji*³. Nie wiadomo, jak wyglądała jego ostateczna

„zeznanie
Schulza”

- 1 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 97.
- 2 O ile w roku 1939 większość nauczycieli w Drohobyczu była Polakami, o tyle w kwietniu 1940 w szkołach tego miasta pracowało 142 nauczycieli Ukraińców, 111 Polaków, 13 Rosjan i 77 Żydów. W kwestii analizy wprowadzenia w Drohobyczu radzieckiego systemu oświaty por. *Нариси з історії Дрогобича (від найдавніших часів до початку XXI століття)*, наук. ред. Л. Тимошенко, Дрогобич 2009, s. 187.
- 3 J. Ficowski, op. cit., s. 414–421.

wersja, gdyż dokumentacja Związków z tego okresu nie zachowała się. Ficowski sądzi, że tekst na rewersie autoportretu był jedynie brudnopisem, na którym w pośpiechu i z poprawkami Schulz sformułował pierwotną wersję prośby o przyjęcie do Związków. Nie ma na niej daty, być może jednak autor podania zdecydował się wykorzystać swój autoportret z uwagi na brak czasu i chęć znalezienia się wśród nauczycieli sowieckiej szkoły przed 1 października 1939 – początkiem nowego roku szkolnego. Mogło to się stać tylko pod warunkiem zdobycia zaufania nowej władzy.

Wstąpiwszy do Związków, co było drogą do zyskania zaufania partii, łatwiej było otrzymać posadę nauczyciela. Z powodu niedostatku kadr nauczycielami mogły zostać nawet osoby z wykształceniem średnim, o czym świadczą ogłoszenia na łamach miejscowej prasy⁴. Stanowisko nauczyciela w sowieckiej szkole było szczególne. Oprócz wykonywania swoich podstawowych obowiązków musieli oni zajmować się pracą społeczną i propagandowo-agitacyjną, a także dawać przykład znajomości zasad marksizmu-leninizmu⁵. W jednym z listów do Tadeusza Wojciechowskiego Schulz skarżył się na nowe reguły panujące w szkołach i prosił przyjaciela o wysondowanie możliwości przeniesienia się do jednej ze szkół artystycznych we Lwowie⁶, do czego jednak ostatecznie nie doszło.

Zespół żydowskiej szkoły nr 3, w której pracował Schulz, często chwalił się swoimi sukcesami na łamach obwodowej gazety „Bolszewicka Prawda” („Більшовицька правда”). Na przykład w czerwcu roku 1940 odbyła się tam wystawa prac uczniów. Pokazano prace artystyczne, rysunki techniczne oraz osiągnięcia z dziedziny fizyki, chemii i matematyki. Jak odnotował dziennikarz, „nad przygotowaniem wystawy napracował się cały nauczycielski kolektyw, a zwłaszcza nauczyciel tow. Schulz B[runo] J[akubowicz]”⁷. Podobne wystawy organizowano również w drugiej szkole, w której uczył Schulz – byłym gimnazjum państwowym, później dziesięcioletniej szkole nr 12. Według wzmianek zamieszczonych w prasie szczególne sukcesy w dziedzinie rysunku odnieśli jego uczniowie: Bogusław Marszał, Rudkowycz⁸ i Piruk. Komitet uczniowski, który wydawał gazetkę zatytułowaną „Młodzież Wyzwolona” („Молодь

w sowieckiej szkole

tow. Schulz

4 „Bolszewicka Prawda”, 10 grudnia 1939, nr 29, s. 2.

5 Радянська школа та організація її роботи. Збірник на допомогу вчителю західних областей України, за ред. проф. С. Чавдарова, Київ 1939, s. 46.

6 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 197.

7 К.І., *Чудова виставка*, „Bolszewicka Prawda”, 14 czerwca 1940, nr 138 (184), s. 4.

8 Й. Новикова, *Виставка учнівських робіт*, „Bolszewicka Prawda”, 9 czerwca 1940, nr 132 (177), s. 2; *Виставка дитячої творчості*, „Bolszewicka Prawda”, 29 czerwca 1940, nr 149 (195), s. 2.

визволена”), zapewne nie mógł obejść się bez pomocy swego utalentowanego nauczyciela w kwestii oprawy plastycznej⁹. Na marginesie: dyrektorem dziesięciolatki był Zygmunt Schneider, a matematyki uczył Myrosław Krawczyszyn – obydwaj pracowali wcześniej w Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły.

Zespół średniej dziesięcioletniej szkoły żydowskiej, którego skład udało się częściowo odtworzyć dzięki źródłom prasowym, wyglądał następująco: dyrektor Jakub Blatt (język polski), Bruno Schulz (rysunek techniczny), Leon Hirschberg, Szymon Ohrenstein (matematyka), Regina Rohrberg (matematyka), A. M. Wilf (przyrodoznawstwo, fizyka, biologia), E. A. Mett (anatomia?), Omelian Jednakowyj (Jednakij), Iwan Łazor, Nehmlich (wychowanie fizyczne), lekarz szkolny Silberstetz. Praktycznie wszystkie te osoby uczyły w tej szkole również przed nadejściem „wyzwolicielei”. Z powodu braku kadr większość nauczycieli pracowało równocześnie także w innych drohobyckich szkołach. Według bohatera rozdziału książki Henryka Grynberga *Drohobycz, Drohobycz*, Leopolda Lustiga, Schulz uczył „matematyki i kreślarstwa”¹⁰, co znajduje częściowe potwierdzenie w liście pisarza do Tadeusza Wojciechowskiego¹¹. Żydowska szkoła średnia nr 3 pracowała na dwie zmiany¹², a Schulz najprawdopodobniej prowadził lekcje we wtorek i czwartek po południu, co można wywnioskować z jego listu do Anny Płockiej z 15 listopada 1940 roku¹³.

Oprócz pracy nauczycielskiej Schulz był zmuszony przez władze do wykonywania „zadań na rzecz społeczeństwa”. Ficowski pisze o jego udziale w komisji sprawdzającej, czy nauczyciele reorganizowanych szkół wykonują swoje obowiązki¹⁴. Należały do nich także przygotowania do kampanii wyborczej. Nie chodziło przy tym jedynie o stworzenie haseł i plakatów, ale również o prowadzenie spotkań z ludnością dotyczących znajomości konstytucji i ordynacji wyborczej¹⁵. Nauczyciele pomagali też w przygotowaniu lokali wyborczych i sporządzaniu gazetek ściennych. Odbywało się tak zwane socjalistyczne współzawodnictwo pedagogów uczestniczących w przygotowaniu oraz przeprowadzeniu wyborów¹⁶. Szczególne osiągnięcia na tym polu miał zespół nauczycielski żydowskiej szkoły nr 3.

„zadania
na rzecz”

9 П. Корж, *Шкільна стінна газета*, „Bolszewicka Prawda”, 7 maja 1940, nr 104 (150), s. 4.

10 H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa 2012, s. 29.

11 B. Schulz, op. cit., s. 197.

12 H. Grynberg, op. cit., s. 29.

13 B. Schulz, op. cit., s. 205.

14 J. Ficowski, op. cit., s. 97.

15 *Почесний обов'язок вчителів*, „Bolszewicka Prawda”, 25 stycznia 1940, nr 19 (65), s. 2.

16 Ф. Васинкін, *Зобов'язання вчителів*, „Bolszewicka Prawda”, 9 lutego 1940, nr 32 (78), s. 4.

Nie ulega wątpliwości, że Schulz musiał zostać przyjęty do związku zawodowego, gdyż jako jego delegat pełnił obowiązki członka komisji wyborczej podczas wyborów do Rady Najwyższej ZSRR. Obwodowa komisja wyborcza nr 14, w skład której wchodziła, urzędowała w pomieszczeniach ówczesnej centralnej szkoły nr 9 przy ulicy Szewczenki. Obwód ten obejmował, poza ulicami Szewczenki, Bednarską, Żupną i Siedowa, także plac Szczorsa¹⁷. Komisja składała się z przewodniczącego, zastępcy, sekretarza i czterech, ośmiu członków. Członkami komisji mogli być przedstawiciele organizacji społecznych i stowarzyszeń robotniczych¹⁸. Status członkowski Schulza w komisji nr 14 został zatwierdzony postanowieniem Rady Miejskiej z 10 lutego 1940 roku „O zatwierdzeniu Komisji Obwodowych w wyborach delegatów do Rady Najwyższej ZSRR i Rady Najwyższej USRR”. Oprócz niego znaleźli się w niej O. Kosowski (przewodniczący), L. Heilig (zastępca), F. Schreier (sekretarz), W. Szabla, B. Rus i M. Siegman (członkowie)¹⁹. Sekretarzem komisji został wysunięty przez związek zawodowy pracowników państwowych architekt Faiwel Schreier, którego Schulz wyróżnił jako jednego z najlepszych uczniów dawnego gimnazjum i który został jego przyjacielem. Na stronie „Bolszewickiej Prawdy” widnieje fotografia głosowania w jednym z obwodów. Zapewne przypadkowo znalazł się na niej Schulz, siedzący za stołem i obserwujący młodego wyborcę wrzucającego kartę do urny. Przedmiotem uwagi fotografa jest oczywiście nie sam Schulz, ale wyborca, który rzetelnie wykonuje swój obowiązek już o szóstej rano²⁰. Jak twierdzi Ficowski, Schulza zdumiewały realia procesu wyborczego, a zwłaszcza zaangażowanie nieuświadomionych politycznie wyborców, z jakim spełniali oni swój obywatelski obowiązek²¹.

Sam Schulz przyznał, że pierwsze zamówienia artystyczne nowej władzy zaczął wykonywać na rzecz szkoły²². Bogusław Marszał zapamiętał, że w szkole to właśnie on odpowiadał za oprawę plastyczną wszelkich uroczystości. Inni uczniowie z zachwytem wspominają kolorowe witraże, wykonane przez niego z okazji oficjalnych imprez²³.

komisja
wyborcza nr 14

za stołem
prezydialnym

17 *Постанова Дрогобицької міської ради від 29.01.1940 р. «Про утворення виборчих дільниць по виборах депутатів до Верховної Ради СРСР та Верховної Ради УРСР по Дрогобицькій міській раді», „Bolszewicka Prawda”, 9 lutego 1940, nr 32 (78), s. 2.*

18 *Положення про вибори до Верховної Ради СРСР, „Bolszewicka Prawda”, 4 lutego 1940, nr 28 (74), s. 2–3.*

19 *Постанова Дрогобицької міської ради від 10 лютого 1940 р. «Про затвердження дільничих комісій по виборах депутатів до Верховної Ради СРСР та Верховної Ради УРСР», „Bolszewicka Prawda”, 13 lutego 1940, nr 35 (81), s. 4.*

20 *„Bolszewicka Prawda”, 23 marca 1940, nr 71 (117), s. 1.*

21 J. Ficowski, *op. cit.*, s. 415.

22 *Ibidem*, s. 420.

23 W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011, s. 44.

Jednak praca pedagogiczna nadal pozostawała dla niego głównym źródłem dochodów. Działalność twórcza nie przynosiła mu zbyt wielu sukcesów. Po raz ostatni ekspozycję swoje prace w maju i czerwcu roku 1940 na zbiorowej wystawie grafiki we Lwowie. Wystawę zorganizowało biuro Sekcji Grafiki Lwowskiego Komitetu Organizacyjnego Związku Radzieckich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Miała ona na celu „ukazanie poziomu wytwórczości graficznej artystów zachodnich obwodów Ukrainy Radzieckiej do momentu wyzwolenia narodów Ukrainy Zachodniej przez Armię Czerwoną”²⁴. W wystawie wzięło udział 56 artystów polskich, żydowskich i ukraińskich, wśród nich także Schulz, który pokazał sześć prac: trzy wykonane ołówkiem i trzy piórkiem, zakwalifikowane jako ilustracje²⁵. Ignacy Witz, artysta, który również wziął udział w tej wystawie, wspomina, że „były to «ilustracje» do czegoś, co jeszcze nie było napisane, i nigdy chyba napisane nie zostało”²⁶. Jak donosił organ Związku Radzieckich Pisarzy Ukrainy, wystawa pokazała „naocznie, iż w organizacji artystów znajduje się niemało utalentowanych mistrzów pędzla, którzy teraz, przyswajając sobie tematykę sowiecką i realizm, tworzą nowe dzieła”²⁷. W roku 1940 ekspozycję pokazano także w Kijowie²⁸.

Ostatnie próby literackie Schulza również nie zakończyły się powodzeniem. Napisana po niemiecku nowela *Die Heimkehr*, wysłana w roku 1940 do moskiewskiego wydawnictwa „Inoizdat”, nie doczekała się publikacji i nie wiadomo, co się z nią stało²⁹. Przez pewien czas starania o dochód z pracy literackiej nie przynosiły rezultatów³⁰. Dopiero jesienią roku 1940 pisarz otrzymał zaproszenie do współpracy z „Nowymi Widnokręgami”³¹, jednak „daleki [...] od rzeczywistego życia i [...] mało [zorientowany] w duchu czasów”, nie spełnił wymagań redaktorów pisma, co przesądziło o rezygnacji z planów przeniesienia się do Lwowa³². W tym samym okresie Schulz szukał zajęcia jako artysta plastyk. W liście do

24 *Виставка графіки травень-червень 1940 р.*, Львів 1940, s. 3.

25 *Ibidem*, s. 54.

26 I. Witz, *Obszary malarstwa w wyobraźni*, Kraków 1967, s. 36; cyt. za: J. Ficowski, op. cit., s. 462.

27 *Щасливої дороги*, „Література і мистецтво. Журнал Львівської організації Спілки Радянських письменників України”, 1 września 1940, nr 1, s. 4.

28 *Творчо-організаційна діяльність Львівської організації Спілки художників УРСР 1939 – 1989*, автор нарису М.І. Батіг, Львів 1990, s. 6.

29 B. Schulz, op. cit., s. 316.

30 *Ibidem*, s. 199.

31 „Nowe Widnokregi” – czasopismo ukazujące się w języku polskim w ZSRR w latach 1941–1946. Zob. A. Głowacki, *Sprawa powojennej Polski na łamach „Nowych Widnokręgów” w latach 1941, 1942–1944*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Historica” 1996, nr 55, s. 119–137.

32 B. Schulz, op. cit., s. 205.

przyjaciółki Anny Płockier pisał, że trudni się „malowaniem rzemieślniczym”³³. Być może miał na myśli pracę na zamówienie miejscowych władz, polegającą na malowaniu na płótnie wielkoformatowych portretów dostojników państwowych³⁴. Już w kwietniu roku 1940 otwarto przy ulicy Ślusarskiej 8 państwową pracownię malarską, wykonującą portrety przywódców partii i rządu, rozmaite dekoracje partyjnych gabinetów, klubów oraz szkół w mieście i obwodzie³⁵. Bardzo możliwe, że Schulz realizował zlecenia tej właśnie pracowni. Jego współcześni nierzadko wspominają, że pracował dla sowieckiej władzy³⁶.

malowanie
rzemieślnicze

W czasie pierwszej sowieckiej okupacji Drohobycza do kręgu bliskich przyjaciół pisarza zaliczali się: Marian Jachimowicz, Anna Płockier, Marek Zwillich i Juliusz Wit (Witkower). Wszyscy oni należeli do inteligencji twórczej Borysławia i Drohobycza. W latach 1940–1941 Witkower był aktywnym korespondentem „Bolszewickiej Prawdy”³⁷. Marek Spaet wspomina, że przekonywał on Schulza do porzucenia twórców własnej wyobraźni i zwrócenia się ku miejscowej klasie robotniczej³⁸. Być może to właśnie za radą Witkowera Schulz rozpoczął pracę ilustratora w „Bolszewickiej Prawdzie”.

■

W historiografii ukraińskiej po raz pierwszy o ilustracjach Brunona Schulza w „Bolszewickiej Prawdzie” wspominał Mychajło Szałata na łamach pisma „Жовтень” (Październik)³⁹. Napisał on, że zbierając materiały do swojej książki o Drohobyczu, przeglądał pierwszą sowiecką gazetę wydawaną w mieście i w numerze z 4 marca 1941 roku, na stronicie poświęconej literaturze i zatytułowanej „Iwan Franko i Ulana Krawczenko”, natknął się na rysunek podpisany przez redakcję nazwiskiem Schulza. Szałata opisał rysunek szczegółowo i zaznaczył, że jest on „ciekawym wejściem przedstawiciela kultury polskiej, etnicznego Żyda, w sferę duchowości ukraińskiej”. Badacz stwierdził, że rysunek o tej tematyce został wykonany na zamówienie oraz że artysta związany był z członkami ukraińskiej redakcji⁴⁰. Po raz drugi ilustrację

Schulz
ilustrator
w „B. P.”

33 Ibidem, s. 205.

34 J. Ficowski, op. cit., s. 420.

35 *Художня майстерня*, „Bolszewicka Prawda”, 24 kwietnia 1940, nr 95 (141), s. 4.

36 Zob. W. Budzyński. *Schulz pod kluczem*, wyd. nowe, uzupełnione, Warszawa 2013, s. 221, 384; A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Chicago 1986, s. 74–76.

37 Pierwsza publikacja: Ю. Вітковер, *Районна олімпіада*, „Bolszewicka Prawda”, 4 lipca 1940, nr 162 (208), s. 2.

38 J. Ficowski, op. cit., s. 419.

39 М. Шалата, *Дивосвіт Бруно Шулца*, „Жовтень” 1988, № 9, s. 135–136.

40 Ibidem, s. 135.

Szulza z postaciami Franki i Krawczenki opublikowano wiele lat później w zbiorze *Дрогобиччина – земля Івана Франка* z adnotacją: „Mało znany rysunek B. Schulza z 1941 r.”⁴¹. Do niedawna był to jedyny opublikowany rysunek z całej serii prac wykonanych przez artystę dla „Bolszewickiej Prawdy”. Największą dotąd liczbę rysunków Schulza, które ukazały się jako ilustracje na łamach tej gazety, zestawiała i opisała autorka niniejszego szkicu⁴². W czerwcu 2016 roku ukazała się zbiorowa monografia drohobyckich badaczy, zawierająca próby ukazania nauczycielskiej i artystycznej działalności pisarza na tle środowisk intelektualnych miasta. Osobny rozdział książki poświęcony jest kolejom życia Schulza podczas okupacji sowieckiej⁴³.

Rysunki Schulza wykonane dla drohobyckiej gazety różnią się krańcowo od pozostałych grafik tego artysty. Są to ilustracje o określonej tematyce, sporządzone na zamówienie. Mimo to rozpoznanie ręki ich autora nie jest zbyt trudne. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów podobieństwa do innych prac Schulza jest okładka czasopisma „Мłodzież” oraz rysunki *Scena sielankowa – pastuszek grający dziewczynie na fujarce* i *Scena z dwiema kobietami i księgą „Ab urbe condita”*. Postacie kobiece z *Xięgi bałwochwalczej* w nieco zmienionej formie przeistoczyły się w uczestniczki pochodu pierwszomajowego, rysunek słońca na jednej z winiet przypomina słońce z *Xięgi bałwochwalczej I*, a twarze na rysunkach z okresu sowieckiego często nie różnią się od twarzy znanych z prac wcześniejszych. Przykłady można by mnożyć. Historyczka sztuki Wita Susak dostrzega w pracach Schulza dla drohobyckiej gazety pewną, „silną” rękę, o czym świadczy rytmiczna kreska, jak również podział płaszczyzny na pola białe i barwne, dający wrażenie przestrzeni. Rysując wizerunki ludzi, Schulz często obiera specyficzny kąt: wyraźne spojrzenie w dół, podkreślenie górnej części twarzy. Nawet w przypadku tematyki sowieckiej, odległej od własnych zainteresowań artysty, widać indywidualne podejście i zainteresowanie stanami psychicznymi człowieka⁴⁴.

Współpraca Schulza z „Bolszewicką Prawdą” przede wszystkim oznaczała współpracę z ukraińską redakcją gazety. Jego prace ilustrowały drukowane tam teksty, ściśle odpowiadając tematyce szpalt. Oryginały

Wita Susak
dostrzega

41 М. Шалата, *Письменники на Франковому підгір'ї*, в: *Дрогобиччина – земля Івана Франка*, т. 4, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1997, s. 514–515.

42 Л. Хомич, *Співпраця Бруно Шульца з дрогобичською обласною газетою «Більшовицька правда» (1939–1941 рр.)*, „Вісник Книжкової палати” 2015, № 4, s. 25–27.

43 Б. Лазорак, Л. Тимошенко, Л. Хомич, І. Чава, *Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціокультурний портрет Дрогобича)*, наук. ред. Л. Тимошенка, Дрогобич 2016.

44 Ibidem, s. 328.

rysunków najprawdopodobniej się nie zachowały, chociaż być może wciąż jeszcze gdzieś czekają na odkrycie. Największą szansę na przetrwanie miałyby w redakcyjnym archiwum, którego jak dotąd nie udało się odnaleźć.

■

Jako organ Tymczasowego Zarządu Miasta Drohobycza „Bolszewicka Prawda” ukazywała się od 4 listopada 1939 roku pod redakcją I. Szweca. Od 14 grudnia tego roku do 20 czerwca 1941 był to organ Obwodowego i Miejskiego Komitetu Komunistycznej Partii Ukrainy i Obwodowego Komitetu Wykonawczego, którego redaktorem był E. Herasymenko. Gazeta wychodziła w języku ukraińskim. Miała ona wyraźnie propagandowy charakter, a treści informacyjne zależały od decyzji kierownictwa, publikowała jednak również cenne świadectwa społeczno-gospodarczego oraz kulturalno-oświatowego życia miasta i obwodu. Na jej stronach aktywnie popularyzowano twórczość Iwana Franki, Tarasa Szewczenki, Łesi Ukrainki, Olhy Kobyłańskiej czy Ulany Krawczenko. Niepełne komplety „Bolszewickiej Prawdy” zachowały się w zbiorach Państwowego Archiwum Obwodu Lwowskiego, Muzeum „Дрогобиччина” (Ziemia drohobycka), Ukraińskiej Izby Książki oraz Lwowskiej Biblioteki Naukowej im. Wasyla Stefanyka.

„Bolszewicka
Prawda”

7 maja 1940 roku redakcja „Bolszewickiej Prawdy” zamieściła ogłoszenie o pracy dla artystów plastyków⁴⁵. Być może to właśnie w odpowiedzi na nie Schulz podjął współpracę z gazetą. Nic w tym dziwnego, zwłaszcza że współpracowali z nią już wcześniej osoby z jego otoczenia, w tym polski poeta i przyjaciel Juliusz Witkower, a także koledzy nauczyciele z miejscowych gimnazjów: L. Hirschberg, S. Saprún, S. Ohrenstein i R. Rohrberg. Fotoreporterem był znany w międzywojennym Drohobyczu Bertold Schenkelbach. Do lutego 1941 roku w „Bolszewickiej Prawdzie” ukazywały się ilustracje Marka Kriegela, Schauera i F. Scharlaya, reprodukcje znanych obrazów i fotomontaże. Od 23 lutego 1941 roku jedynym ilustratorem gazety pozostał Schulz.

z ogłoszenia?

W czasie współpracy Schulza z redakcją „Bolszewicka Prawda” była ilustrowana najobficiej. W latach 1941–1944 jej wydawanie zawieszono, po czym wznowiono w roku 1944 pod tytułem „Radzieckie Słowo” („Радянське слово”) – i tam właśnie pojawiały się apele o odszukanie pozostałości spuścizny twórczej artysty i publikację wspomnień o nim. Notabene, Schulz udzielał się jako ilustrator w czasopismach także przed

45 „Bolszewicka Prawda”, 7 maja 1940, nr 104 (150), s. 4.

wojną – w gimnazjalnej gazecie „Młodzież” oraz w „Przeglądzie Podkarpacia”⁴⁶. Jego prace zamieszczane w tych periodykach przypominają późniejsze, analizowane w niniejszym tekście.

Ogółem odnaleziono siedem ilustracji podpisanych przez Schulza. Podpis cyrylicą świadczy o tym, że znał on alfabet ukraiński, różniący się od rosyjskiego, co potwierdza pocztówka wysłana do Anny Płockier, także podpisana w ten sposób⁴⁷. Za każdym razem podpis wyglądał inaczej: Шульц Б. Я., Шульц Б., Бруно Я. Шульц, Шульц Бруно, Б. Ш., 41. Шульц. Istnieją ponadto trzy jego ilustracje podpisane przez redakcję „Bolszewickiej Prawdy”. Są też rysunki pozbawione jakiegokolwiek sygnatury, których autorem przypuszczalnie jest Schulz. Wszystkie ilustracje Schulza opublikowane na łamach drohobyckiej gazety można zgrupować w trzech blokach tematycznych. Na pierwszy z nich składają się rysunki o tematyce wojskowo-morskiej oraz rewolucyjnej. Ich chronologia odpowiada następstwu różnych świąt i wydarzeń w regionie i kraju. Kolejny blok to ilustracje o tematyce literackiej. Blok ostatni obejmuje różnorodne szkice o tematyce społeczno-obyczajowej.

Pierwszy podpisany przez Schulza rysunek ukazał się na pierwszej stronie „Bolszewickiej Prawdy” z 23 lutego 1941 roku. Jego tematem jest „XXIII rocznica powstania robotniczo-chłopskiej Armii Czerwonej i marynarki wojennej”^[1]. Zajmuje prawą górną ćwiartkę stronicy (wymiary: 21,5 × 15,5 cm) i dopełnia materiał o „potędze sowieckiej Czerwonej Armii i floty”. Kolejna ilustracja o charakterze „rewolucyjnym” odnosi się do święta 1 Maja ^[2]. Numer ukazał się pod hasłem „Niech żyje Pierwszy Maja – bojowy przegląd rewolucyjnych sił klasy robotniczej”. Jest to praca o największych rozmiarach i składa się z trzech rysunków, które przedstawiają szczęśliwy lud z transparentami i flagami pod kremlowską gwiazdą oraz szeregi sowieckiej armii. Na środku dolnej części widnieje podpis autora: „Бруно Я. Шульц”. Wymiary części centralnej to 37 × 10 cm, a pozostałych dwóch – 10 × 8 cm. Tak duży rozmiar ilustracji nie był przypadkiem. Na świętowanie 1 Maja zwracano znaczną uwagę. Utworzono specjalną komisję, która strzegła przebiegu obchodów w Drohobyczu, a redakcja „Bolszewickiej Prawdy” brała w nich bezpośredni udział⁴⁸. We wszystkich urzędach, przedsiębiorstwach i placówkach oświatowych odbywały się

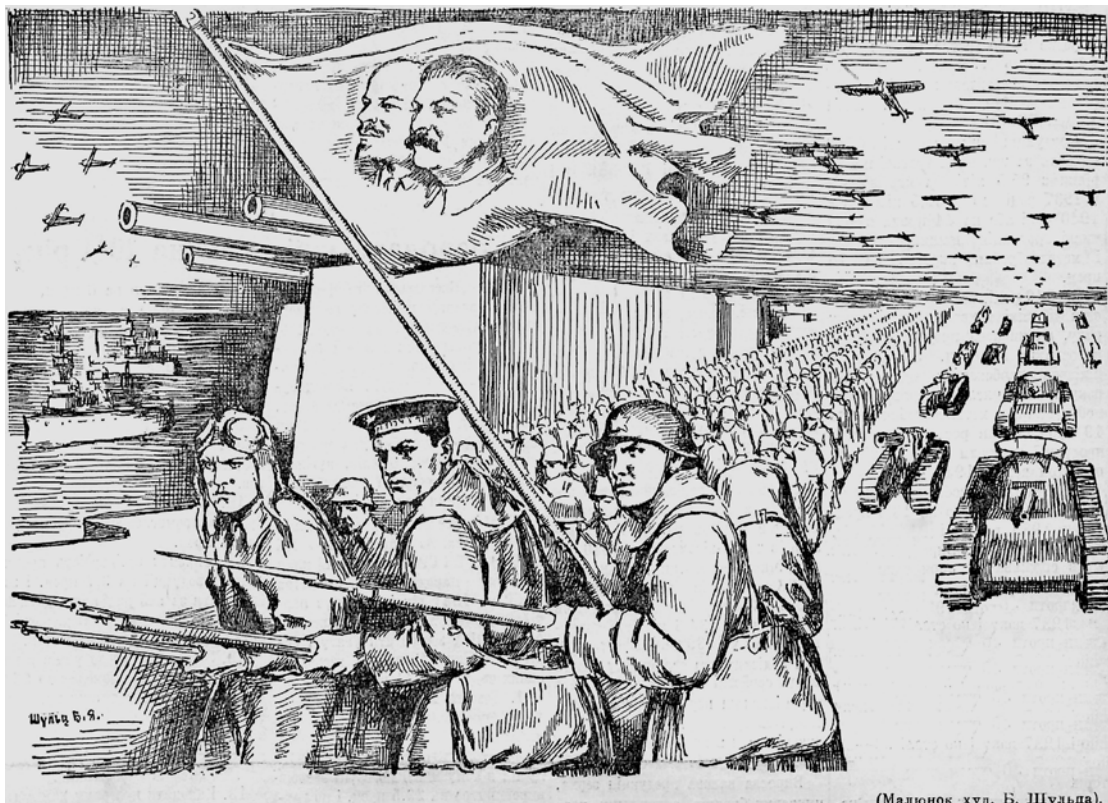
Шульц Б. Я.,
Шульц Б.,
Бруно Я. Шульц,
Шульц Бруно,
Б. Ш.

na pierwszej
stronie

⁴⁶ Zob. «Трон міської галереї» та «Мій містичний шлюб з мистецтвом»: невідомі критичні тексти професора Бруно Шульца про малярство drohobyцьких художників Фелікса Ляховича та Ефраїма Лілієна (1937–1938), <http://maydan.drohobych.net/?p=39556> (dostęp: 1 maja 2018).

⁴⁷ Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, pod red. W. Chmurzyńskiego, Warszawa 1995, s. 141.

⁴⁸ Порядок святкування першотравневих свят 1941 р. в Дрогобичі, „Bolszewicka Prawda”, 29 kwietnia 1941, nr 100 (450), s. 4.



[1] Ilustracja z okazji XIII rocznicy powstania Armii Czerwonej i marynarki wojennej. Podpis autora: „Schulz B.J.”, podpis redakcji: „Rysunek artystyczny B. Schulza”, 21,5 × 15,5 cm, „Bolsze-wicka Prawda”, 23 lutego 1941, nr 45 (395), s. 1.

БІЛЬШОВИЦЬКА ПРАВАДА

ТРАВЕНЬ
1
ЧЕТВЕР
1941 рік
№ 102 (452)

ОРГАН ПРОЛЕТАРСЬКОГО ОБЛАСНОГО І МІСЬКОГО КОМІТЕТІВ КП(б)У ТА ОБЛАСНОЇ РАДИ ДЕПУТАТІВ ТРУДЯЩИХ

ЦІНА 15 КОП.

Хай живе 1 Травня — бойовий огляд революційних сил робітничого класу!

Перше Травня

Союзні трудящі всіх країн сicut демонструють свою міць і силу міжнародної пролетарської солідарності. Сьогодні, в день 1 Травня, на всіх майданіх народів проходить, як завжди пісня — Хай живе Перше травня — бойовий огляд революційних сил робітничого класу! Прогляд всіх країн, єдиноклас!

Перше травня в цілому році відзначається в складній міжнародній обстановці. В капіталістичних країнах пошуки другої імперіалістичної війни охопили багатьох частину земної кулі, все більш розгорілися. Чим далі йде війна тим ширше розповсюджується в народній боротьбі і все гучніше страждають трудящим народам — голод, досади і сотні тисяч убитих, скалічених, а ще більше зазнаються знущання без шкатулки хліба, без помешкання. Салікс, хвороби і людських горем облягаються поодинокі країни. А в західній Європі і південній частині Азії чорні тумани і повсюденна слухів війни, заради якихби одні країн за рухом ішли.

Завдяки вільній обшарності зустрічальності 1 Травня народи Радянського Союзу.

Мирна зовнішня політика Радянського Союзу, незважаючи на всі виклики великих Стаалінських замахів і забороняє зброю праць і єдиний шляху нашоку багаторазової народної. За цей справний рік сталися великі перемоги Рад народів Латвії, Естонії і Закарпаття Історичні несправедливості перевернуті трудящі Бессарабії і Штиції Буковини.

Сьогодні, в цей свято весни, свято миру і радості вийде на вулиці і майдани сім'я уже 193-мільйонного народу штиральників війни-кранців. Французьких республік. На всіх майданіх і в цей день проходить як завжди пісня — Хай живе перша політика радянського уряду політика миру між народами і гарантування безпеки наших батьківщин!

Народи Радянського Союзу, беручи великою партией Леніна-Стааліна, домагаєшся вступати в історичні соціалізм, історичні рішення XVIII партійної конференції викликали нову долю політичної і партійної активності нас в боротьбі за дальній перемогу соціалізму, за поступовий перехід до комунізму. Постановою VIII Сесії Верховної Ради Союзу Радянських Соціалістичних Республік про актуалізацію на оборону країни 70 мільйонів 900 мільйонів крб. була організована і з величезним успіхом розпочалась величезна мобілізація праці.

Величезні і знаменні перемоги соціалізму. Але худий пил всепоширюється на успіхах і збігає до забування про капіталістичне оточення. Поки не оточена війна, повинні неухильно продовжити нас економічно і військовому зміцненню соціалістичної батьківщини.

Але в цей раз у світову життя сьогодні відігравало велику роль 1 Травня трудящі західних областей воїнує Радянської України. Намагалися зупинити пересування робітників за їх участь у перетремних демонстраціях.

Минуло понад шість років, як розпочався народом воїнує Української Радянської Соціалістичної Держави, а всі перекраси зміни відбулися на основній землі. Вуй не погодилися, чи то на народній прохоті Боржана, чи то на старомунах прохоті цього місто Пережана, чи то на основній селі — сирій вуй торговельно вуй народі. Немішкливо створили життя робітників, намагалися відійти прохати мислюче — боротьба, поді майбутнього всіх робітничого класу. Широко відкриті двері до науки всіх трудящим на рівній землі.

А село змінило своє життя і можливість. Рухати і ширити наслідки — шлях до можливої і культурного життя.

Сьогодні, в цей справний і радий день 1 Травня, як ніколи пролунав хлівська пісня воїнує народу:

У неволі в шовні була ти Україно, вітчизна моя.

Ще нездово штиральників кати Пересерили рідні мої.

А тепер ти мотуєш, сльози Вілани в раділих ти, як весна. Україно мій, Україно, Золота моя сторона.

Співаючи свою люблячу пісню, народи свавільно свою перекрасу соціалістичну батьківщину, свавільно велику партию Леніна-Стааліна, свавільно свою воїнує мислючі і гучніша рідного батька товариша Стааліна.

Стаалін! Яке дорожніше ім'я для трудящих всіх країн! До леопординої Москви, Кремля, до Стааліна сьогодні в особливий поштовом радості і гордості скорювали всі думки. З ім'ям Стааліна в серцях і на устах сьогодні всі трудящі виходять на вулиці, майдани, демонструють свою бойову готовність до боротьби за перемогу трудящих в усюму світі, за завершення перекрасної боротьби — комунізму.

Хай живе і міцніше наша мотуєля батьківщина — Союз Радянських Соціалістичних Республік!



НАКАЗ

Народного Комісара Оборони Союзу РСР
1 Травня 1941 року № 191 м. Москва.

Товариші червоноармійці, колективі і підпартійники!

Сьогодні народи нашої великої батьківщини святкують 1 Травня, день бойового огляду революційних сил трудящих.

Трудящі великого Радянського Союзу зустрічають 1 Травня новими перемогами в усіх областях соціалістичного будівництва. Радянський народ, надихнутий рішеннями XVIII Весоюної партійної конференції, сплесне іще вперед, добиймись великі успіхи в війнованні і перемогах в господарському плані 1941 року — четвертого року Третьої Сталінської війни. Червона Армія — могутній оплот народної праці народів СРСР, армій народної зовоює Великої Жовтєвої соціалістичної революції, збагатила себе бойовим досвідом, готова дати відповідь на всі виклики воїнує історіалістично на інтерес народної соціалістичної держави, на інтерес Радянського народу.

В цьому сім'ї народів великого Радянського Союзу, випере в цьому році війна і радий святкує 1 Травня трудящі Латвії, Естонії, Закарпаття і Штиції Буковини. Решта революційні бойові успіхи, все пошкити і капіталістичні сили будуть нове життя.

Вільні обшарності зустрічальності 1 Травня трудящі жерманських країн, Друга імперіалістична війна, свавільна в штиль перекрасі світу і важливі для капіталістичних держави в світову війну і охопила майже всі капіталістичні країни. Вони проваляться в березні, Алії і Аерії, вона жаятьсся ресурсами Штиції і Штиції Америки, вона жаятьсся на ступі, на морі і в повітрі, світи охопить і руйнування, мислючі для трудящих нас величезні нестатки, голод і хвороби. Але народи капіталістичних країн хочуть миру і вони доб'ються його.

Після війни велика батьківщина — Союз Радянських Соціалістичних Республік — свавільно велику славлю в будівництві мирної міжнародних війн. Завдяки мудрості Стаалінської зовнішньої політики Радянського уряду, ми перебуваємо в мирі, радянський народ користується багати миром.

Незмірно дорожніше політичні мирних війнованні в своїм суверені і імпані країнами. Рахувалися і імпані велика Навт про нейтралітет в Японію, який в документі великої політичної лата, бо який велике великий мир перед нами по шляху політичного взаємовідносин з Японією.

Великі завдання, поставлені перекрасі Червоною Армією нашими урядом і товаришами Стаалін!

Хай живе 1 Травня — день бойового огляду революційних сил трудящих, день міжнародної пролетарської солідарності!

Хай живе наша мотуєля батьківщина — Союз Радянських Соціалістичних Республік!

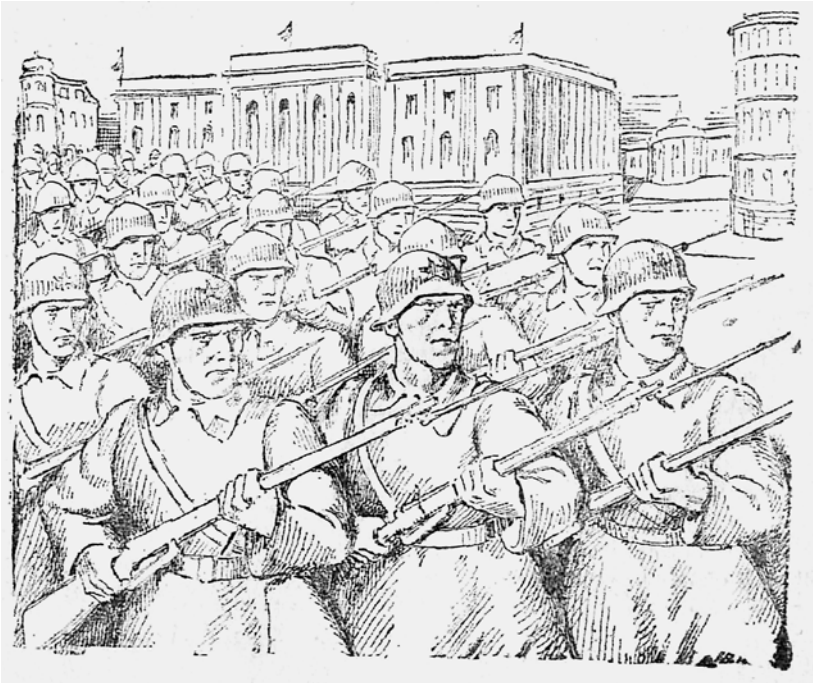
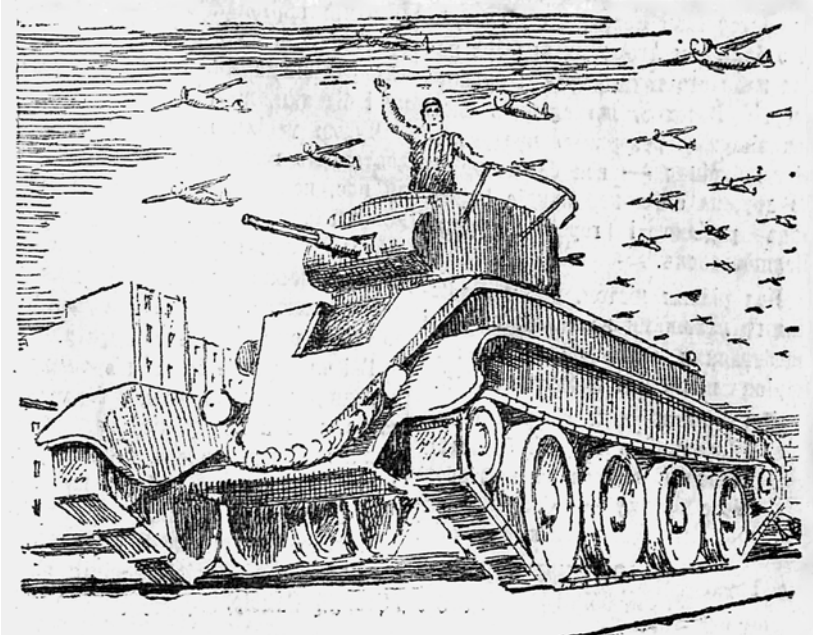
Хай живе Червона Армія і військово-морський флот — армій народної праці народу великого Радянського Союзу!

Хай живе Весоюна Комуністична Партия більшовізм!

Хай живе наш штиль і учинка — рідний Сталін!

НАРОДНИЙ КОМІСАР ОБОРОНИ СОЮЗУ РСР
МАРШАЛ РАДЯНСЬКОГО СОЮЗУ — С. ТИМОШЕНКО.





[2] „Niech żyje 1 maja”. Podpis autora: „Bruno J. Schulz”, środkowa część rysunku 37×30 cm, dwie pozostałe 10×8 cm każda, „Bolszewicka Prawda”, 1 maja 1941, nr 102 (452), s. 1.

pomyłka
Schulza

prelekcje i dyskusje, do przeprowadzenia których Komitet Miejski KPU wyznaczył 90 aktywistów⁴⁹. Jeśli chodzi o samą ilustrację, to najprawdopodobniej właśnie ją miał na myśli Feiweł Schreier, wspominając ideologiczną „pomyłkę” Schulza, który przedstawił chłopów maszerujących boso⁵⁰. Jak widać, ostatecznie artysta tę „pomyłkę” naprawił. W numerze znajdują się również rysunki na stronie pod nagłówkiem „Niech żyje i umacnia się nasza potężna ojczyzna ZSRR”. Pierwszy z nich to ilustracja o wymiarach 10 × 1 cm do hasła „Wyżej sztandar międzynarodowej rewolucji proletariackiej!”, umieszczonego na środku strony [3]. Dwa pozostałe (7,5 × 1,5 cm) znajdują się po bokach niżej: rysunek z lewej strony przedstawia konnicę [4], z prawej – wojska pancerne [5]. Na ten blok składają się także rysunki niepodpisane. W numerze, który ukazał się w dniu Święta Marynarki Wojennej, na pierwszej stronie „Bolszewickiej Prawdy” zamieszczono ilustrację o odpowiedniej tematyce, której podobieństwo do innych prac artysty o zbliżonym charakterze nie ulega wątpliwości. Rysunek o wymiarach 18 × 12 cm przedstawia sowieckich marynarzy z bronią w ręku na tle okrętów floty i sowieckiego sztandaru [6].

W liście do Anny Płockier z września 1940 roku Schulz wspomina o rysunkach z okazji rocznicy 17 września, dnia „wyzwolenia zachodnich obwodów USRR”, które przygotowywał dla szkoły. Zarazem w numerze „Bolszewickiej Prawdy” poświęconym „tryumfowi wyzwolonego ludu” można znaleźć dwie wielkoformatowe ilustracje: pierwsza, o wymiarach 24 × 19 cm, przedstawia „wyzwolony lud zachodniej USRR” na tle Kremla i złóż naftowych [7], druga (15 × 18 cm) ukazuje spotkanie ludu z „wyzwolicielami” [8]. Potwierdzenie, że to Schulz jest autorem tych rysunków, wymaga dodatkowych badań. Mogą być one szkicami prac przeznaczonych na wystawę poświęconą rocznicy 17 września, którą Związek Artystów Lwowa zorganizował w tym samym roku⁵¹. Schreier wspomina, że już rok wcześniej Schulz namalował spotkanie armii radzieckiej z ludnością zachodniej Ukrainy. Był to duży obraz olejny, wykonany z okazji rewolucji październikowej i umieszczony na fasadzie ratusza⁵².

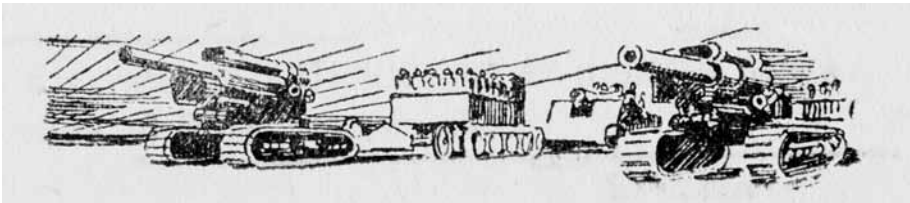
■

49 У передсвяткові дні, „Bolszewicka Prawda”, 20 kwietnia 1941, nr 93 (443), s. 1.

50 W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 221.

51 М. Дмитренко, *Блискучі творчі перспективи*, „Література і мистецтво. Журнал Львівської організації Спілки Радянських письменників України”, 1 września 1940, nr 1, s. 3.

52 W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 221.



[3] Flagi. Bez podpisu, 10×1 cm, „Bolszewicka Prawda”, 1 maja 1941, nr 102 (452), s. 3.

[4] Konnica. Bez podpisu, 7,5×1,5 cm, „Bolszewicka Prawda”, 1 maja 1941, nr 102 (452), s. 3.

[5] Broń pancerna. Bez podpisu, 7,5×1,5 cm, „Bolszewicka Prawda”, 1 maja 1941, nr 102 (452), s. 3.

[6] Ilustracja z okazji święta marynarki wojennej. Bez podpisu, 18×12 cm, „Bolszewicka prawda”, 28 lipca 1940, nr 174 (220), s. 1.



[7] Ilustracja z okazji rocznicy 17 września. Bez podpisu, 24×19 cm, „Bolszewicka Prawda”, 17 września 1940, nr 217 (268), s. 1.



[8] Ilustracja z okazji rocznicy 17 września. Bez podpisu, 15×18 cm, „Bolszewicka Prawda”, 17 września 1940, nr 217 (268), s. 2.

Największy blok ilustracji autorstwa Schulza tworzą rysunki na stronie „Bolszewickiej Prawdy” poświęconej literaturze. Analiza zachowanych wydań gazety dowodzi, że dział literacki pojawił się na jej trzeciej stronie w styczniu 1941 roku, lecz nie w każdym numerze. Przedtem na tej właśnie stronie widniały informacje o „wielkich przywódcach narodu radzieckiego” itp. Pierwszy rysunek z tej grupy (16,5 × 16,5 cm), mało znany badaczom twórczości Schulza, został odnaleziony przez prof. Szałatę i opublikowany w czasopiśmie „Жовтень”⁵³. Przedstawia on Iwana Frankę opierającego się o biurko, z rękopisem w rękach, oraz Ulaną Krawczenko, siedzącą obok. Brak sygnatury autora, widać jednak podpis dodany przez redakcję: „Rysunek art. B. Schulza” [9]. Ilustracja towarzyszy wierszom Krawczenki i jej wspomnieniom o France, a więc dopełnia tematycznie szpaltę. Szałata przypuszczał, że był to jedyny przypadek, kiedy w ówczesnych pracach Schulza pojawiła się tematyka ukraińska⁵⁴, jednak przypuszczenie to nie potwierdziło się. Na maj roku 1941 przypadały dwie ważne rocznice związane z postacią Franki: 25. rocznica jego śmierci oraz 85. rocznica urodzin. W związku z nimi w regionie i w całej Ukraińskiej SRR odbywały się okolicznościowe obchody. Powołano obwodową komisję jubileuszową pod przewodnictwem Astapenki, która kierowała przygotowaniem wszystkich organizacji społecznych i placówek kulturalno-oświatowych obwodu do „Dni Franki”. Kolektywy twórcze ćwiczyły śpiewanie pieśni, urządzano wystawy i wieczory literackie. Organizowano grupy malarzy, rzeźbiarzy i hafciarek, których zadaniem było przygotowanie obrazów, rzeźb i rysunków przedstawiających Frankę oraz bohaterów i epizody z jego utworów⁵⁵. Dom Twórczości Ludowej zorganizował wyjazd do wsi Nahujowice, gdzie poeta urodził się i spędził dzieciństwo. Artyści przeprowadzali wywiady z jego bratem Zacharem⁵⁶. Na stronach „Bolszewickiej Prawdy” regularnie pojawiały się materiały dotyczące życia i twórczości Franki. Towarzyszyła im cała seria odpowiednich ilustracji, których autorem był Schulz.

W ślad za podwójnym portretem Franki i Krawczenki Schulz narysował portrety aktorów drohobyckiego teatru obwodowego, grających w sztuce *Skradzione szczęście* Franki [10]. Inscenizację przygotowano z okazji 85. rocznicy urodzin autora, a „Bolszewicka Prawda” poświęciła jej całą szpaltę z rysunkiem Schulza umieszczonym pośrodku. Widnieje na nim troje aktorów: I. Ju. Pryhoda w roli

53 M. Шалата, *Дивосвіт Бруно Шульца*, „Жовтень” 1988, № 9, s. 135–136.

54 M. Шалата, *Письменники на Франковому підгір’ї*, s. 545.

55 *До ювілею великого каменяра*, „Bolszewicka Prawda”, 4 marca 1941, nr 77 (427), s. 3.

56 Н. Романченко, *До ювілею Івана Франка*, „Bolszewicka Prawda”, 2 kwietnia 1941, nr 52 (402), s. 4.



Малюнок худ. В. Шулца.



Арт. Пригода в ролі Миколи

Арт. Буфанова в ролі Анни

Арт. Харута в ролі Михайла

[9] Iwan Franko i Ulana Krawczenko. Podpis redakcji: „Rysunek artysty B. Schulza”, 16,5×16,5 cm, „Bolszewicka Prawda”, 4 marca 1941, nr 52 (402), s. 3.

[10] Aktorzy drohobyckiego teatru obwodowego podczas spektaklu *Skradzione szczęście*. Podpis: „B.S.”, 21×9 cm, „Bolszewicka Prawda”, 14 marca 1941, nr 61 (411), s. 3.

Mykoły, M. F. Bufanowa w roli Anny i M. A. Charuta w roli Mychajła. Na ilustracji o wymiarach 21 × 9 cm widać też niewyraźną sygnaturę rysownika: „Б. III”, wpisaną w postaci środkową. Aby wykonać portrety, Schulz mógł zapoznać się bliżej z aktorami podczas publicznej dyskusji nad spektaklem, która odbyła się 10 marca 1941 roku w redakcji gazety. Oprócz aktorów wzięli w niej udział wykładowcy studium nauczycielskiego oraz redakcyjny aktyw⁵⁷.

Kolejne spotkanie Schulza z Franką można znaleźć w numerze „Bolszewickiej Prawdy” z 11 maja 1941 roku. Tego dnia strona literacka poświęcona była 25 rocznicy śmierci poety. Wiersze Ulany Krawczenki i noty do jego biografii uzupełnia ilustracja wypowiedzi Petra Bereguliaka, mieszkańca wsi Dobryliany **[11]**. Bereguliak wspomina czasy, kiedy pracując na kolei, pewnego razu spotkał swego znakomitego rodaka i odprowadził go do Nahujowic. Po drodze obaj zażywali odpoczynku. Na ilustracji o wymiarach 10,3 × 12,3 cm Schulz bardzo szczegółowo przedstawił Frankę i jego towarzysza w chwili, gdy rozmawiają, siedząc pod lipami, a chłop wskazuje ręką urodzajne pola. Sygnatura autora to „41. Шульць”⁵⁸.

Z okazji dwudziestopięcioletnia śmierci Franki Schulz wykonał jeszcze dwa rysunki. Numer „Bolszewickiej Prawdy” z 28 maja 1941 roku był niemal w całości poświęcony pamięci poety. Pierwsza z ilustracji przedstawia Frankę z młotem w rękach, w nawiązaniu do jego wiersza *Kamieniarze* **[12]**, druga – w więzieniu **[13]**. Znajdują się one na dwóch różnych stronach obok wierszy Franki i Krawczenki oraz wspomnień tej ostatniej o „Nauczycielu”. Stronice łączą linijki wiersza *Dekadent* Franki: „Ja, syn narodu, który pnie się w górę, choć był zamknięty w lochu”. Ten swoisty nagłówek również został zilustrowany – poprzedza go rysunek słońca, a zamyka obraz więziennej celi, młota i kajdan. Wyobrażenia cel powracają w jeszcze jednym numerze drohobyckiej gazety **[14]**. W tym przypadku jest to rysunek o wymiarach 9,5 × 9 cm, ilustrujący szkic biografii Franki z okazji dwudziestopięcioletnia jego śmierci. Łącznie w związku z tym żałobnym jubileuszem Schulz wykonał aż cztery prace. W ostatniej z nich odtworzył celę poety w więzieniu we Lwowie.

Tematyka ukraińska w twórczości plastycznej Schulza z okresu sowieckiego nie wiąże się wyłącznie z postacią Franki. Istnieją także portrety Tarasa Szewczenki jego autorstwa, ilustrujące obchodzone w USRR

57 *Обговорення вистави «Украдене щастя»*, „Bolszewicka Prawda”, 11 marca 1941, nr 58 (408), s. 4.

58 *Не забуду цієї зустрічі*, записано від П. Берегуляка, „Bolszewicka Prawda”, 11 maja 1941, nr 109 (459), s. 3.



[11] Iwan Franko i chłop. Podpis autora:
„41. Schulz”, 10,3×12,3 cm, „Bolszewicka Praw-
da”, 11 maja 1941, nr 109 (459), s. 3.



Мал. Б. Шульца.

[12] Iwan Franko. Podpis redakcji: „Rysunek B. Schulza”, 10×12 cm, „Bolszewicka Prawda”, 28 maja 1941, nr 123 (473), s. 2.

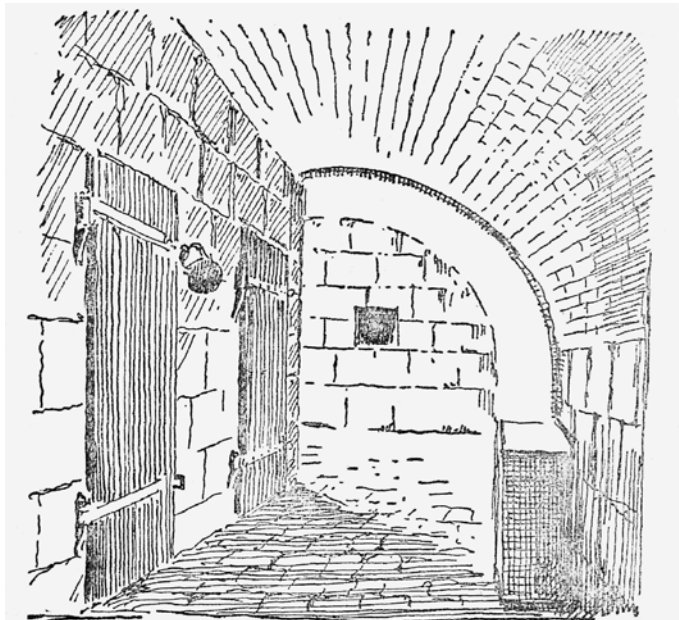
[13] Iwan Franko w więzieniu. Podpis redakcji: „Rys. B. Schulza”. 10 cm×13,5 cm, „Bolszewicka Prawda”, 28 maja 1941, nr 123 (473), s. 3.

[14] Więzienie we Lwowie, w którym przebywał Iwan Franko. Bez podpisu, 9,5×9 cm, „Bolszewicka Prawda”, 24 maja 1941, nr 120 (470), s. 3.



У в'язниці.

Мал. Б. Шульца.



Тюрма у Львові, де сидів Іван Франко.

twarz
Szewczenki

osiemdziesięciolecie śmierci poety. W numerze „Bolszewickiej Prawdy” z 9 marca 1941 roku, poświęconego pamięci Szewczenki, widnieje jego portret sporządzony ręką Schulza, o czym świadczy informacja redakcji i sygnatura jego samego: „Шульдц Бруно”⁶⁰. Ilustracja o wymiarach 11 × 15 cm przedstawia pomnik Szewczenki z jego wielką podobizną i nauczycielkę wraz uczniem, czytających utwory poety na jego tle. Scenie towarzyszy komentarz: „Pamięć o Tarasie nie umrze, nie zginie” [15]. Numer zawiera wiele tekstów poświęconych pamięci „wielkiego narodowego Kobziarza”. Na stronie ostatniej znajdujemy kolejny rysunek Schulza: małego Tarasa pasącego owce. Podpis autora to „Шульдц Б. Я.”, a wymiary pracy: 11 × 12,5 cm. Ilustracja nawiązuje do wiersza Szewczenki *Trzynasty rok mi mijał...* – obok widnieje jego fragment [16].

Ostatni blok rysunków dla „Bolszewickiej Prawdy” obejmuje prace o tematyce społeczno-obyczajowej. Są to winiety, motywy plastyczne towarzyszące tytułom rubryk oraz wszystkie niewielkie w porównaniu z opisanymi już pracami ilustracje.

winiety

Oprócz ilustracji odpowiadających tematyce poszczególnych numerów Schulz wykonywał dla „strony literackiej” winiety. Jedna z nich, umieszczana w lewej górnej części szpalty, o wymiarach 7,5 × 2 cm, przedstawia rękopisy, kałamarz, pióro i książki. Nagłówek tej stronicy zyskał ilustrację 4 marca 1941 roku [17]. Poczynając od 25 marca 1941, ilustracja pojawiła się również w nagłówku rubryki „W naszej ojczyźnie” [18]. Z początku był to wierzchołek Kremla (20,5 × 1,5 cm), a później, od numeru 134, szyby naftowe z okolic Drohobycza [19]. Ilustrowane były także nagłówki rubryk zatytułowanych „Miejsca historyczne”, poświęconych przeszłości Borysławia (10 × 1 cm) [20], i „radzieckiemu Przemyślowi”. Ta ostatnia, o wymiarach 35 × 3 cm, wyobraża wieżę zegarową w Przemyślu i wieżę przemysłowego zamku [21]. Z historią Borysławia wiąże się jeszcze jeden motyw: na tle napisu „Borysław się śmieje” widnieje szkic szypów naftowych o wymiarach 16,5 × 4 cm [22].

Wśród ilustrowanych nagłówków rubryk najokazalsze są zdobienia stron numeru 63 z 16 marca 1941 roku, poświęconego rozwojowi przemysłu naftowego w obwodzie drohobyckim [23]. Stronice dotyczące socjalistycznego współzawodnictwa, współpracy i wymiany doświadczeń między nafcierzami Drohobycza i Baku połączone są słowami Majakowskiego: „Nasz dar dla republiki uzupełnimy naftą”. Z obydwu stron



Пам'ять про Тараса не вмере, не загине.

Мал. Б. Шульца.

[15] „Pamięć o Tarasie nie umrze, nie zginie”.
Podpis autora: „Schulz Bruno”, podpis redakcji:
„Rys. B. Schulza”, 10,7×15 cm, „Bolszewicka
Prawda”, 9 marca 1941, nr 57 (407), s. 3.

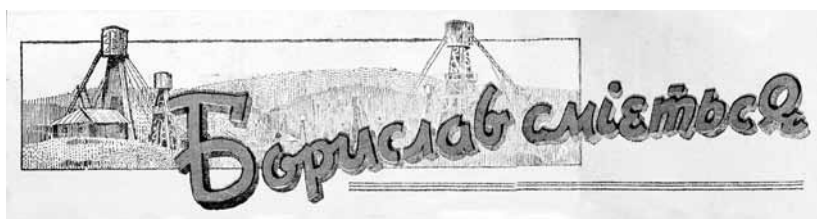


Мені тринадцятий минало.
Я пас ягнята за селом,
Чи то так сонечко сіяло,
Чи так мені чого було?
Мені так любо, любо стало. . .

Т. ШЕВЧЕНКО.

(Малюнок художника Б. Шульца).

[16] „Trzynasty rok mi mijał...”. Podpis autora: „Schulz B.”, podpis redakcji: „Rysunek artysty B. Schulza”, 11 × 12,5 cm, „Bolszewicka Prawda”, 9 marca 1941, nr 57 (407), s. 4.



- [17] Strona literacka. Bez podpisu, 7,5×2 cm, „Bolszewicka Prawda”, 4 marca 1941, nr 52 (402), s. 3. [18] „W naszej ojczyźnie”. Bez podpisu, 20,5×1,5 cm, „Bolszewicka Prawda”, 27 marca 1941, nr 72 (422), s. 1. [19] „W naszej ojczyźnie”. Bez podpisu, 20,5×1,5 cm, „Bolszewicka Prawda”, 10 czerwca 1941, nr 134 (484), s. 1. [20] „W historycznych miejscach obwodu”. Bez podpisu, 10×1 cm, „Bolszewicka Prawda”, 10 czerwca 1941, nr 134 (484), s. 3. [21] Radziecki Przemysł. Bez podpisu, 35×3 cm, „Bolszewicka Prawda”, 21 czerwca 1941, nr 144 (494), s. 3. [22] Boryslaw się śmieje”. Bez podpisu, 16,5×4 cm, „Bolszewicka Prawda”, 17 września 1940, nr 217 (268), s. 4. [23] „Dopełnimosz ropą dar dla republiki”. Bez podpisu, 5×9 cm, „Bolszewicka Prawda”, 16 marca 1941, nr 63 (413), s. 2–3. [24] „Wielki zwiastun burzy rewolucyjnej”. Bez podpisu, 6×2,2 cm, „Bolszewicka Prawda”, 18 czerwca 1941, nr 141 (491), s. 3.



[25] Chłopcy na zawodach gimnastycznych. Podpis autora: „Schulz B.”, podpis redakcji: „Szkic artysty B. Schulza”, 10×10,5 cm, „Bolszewicka Prawda”, 16 kwietnia 1941, nr 89 (439), s. 4.

[26] Portret robotnika z Przemysła. Bez podpisu, 4,8×8 cm, „Bolszewicka Prawda”, 21 czerwca 1941, nr 144 (494), s. 3.

cytat flankują sylwetki obiektów przemysłowych na tle gór i zabudowy mieszkalnej (wymiary: 5 × 9 cm).

Numer z 18 czerwca 1941 roku poświęcono pamięci Maksyma Gorkiego [24]. Nagłówek stronicy: „Wielki zwiastun burzy rewolucji. (Z okazji piątej rocznicy śmierci O. M. Gorkiego”, został zilustrowany wizerunkiem ptaka na niebie nad burzliwym morzem. Winieta ta, o wymiarach 6 × 2 cm, nawiązuje do *Pieśni o zwiastunie burzy*.

pamięci
Gorkiego

Ciekawa jest także ilustracja Schulza wykonana dla kolumny sportowej. Widnieją na niej chłopcy ćwiczący na przyrządach gimnastycznych podczas zawodów odbywających się na podwórzu drohobyckiego studium nauczycielskiego (byłego Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły) [25]. W prawym dolnym rogu rysunku znajduje się sygnatura „Шульц Б.” Zgodnie z zamieszczoną w rubryce informacją komsomolskie zawody w gimnastyce zorganizowano 13 kwietnia 1941 roku w sali studium i pomieszczeniach szkoły nr 12 w Drohobyczu. Wzięło w nich udział 600 osób⁶¹. Od 6 do 20 kwietnia zawody gimnastyczne na skalę masową odbywały się na całym obszarze ZSRR jako element przygotowań do obchodów święta 1 Maja, w trakcie których wysportowana młodzież miała okazywać swoją gotowość do pracy i obrony kraju⁶².

Chronologicznie ostatnią ilustracją z tego bloku jest portret stachanowca z przemysłowej fabryki, M. Kuźmińskiego [26]. Towarzyszy ona wypowiedzi robotnika na temat zmian, jakie zaszły po nastaniu władzy sowieckiej, oraz jego pracy w nowych warunkach. Na rysunku o wymiarach 4,8 × 8 cm brak sygnatury⁶³.

portret
stachanowca

W podsumowaniu trzeba sprostować stwierdzenia niektórych badaczy, że w pracach Schulza brak jakichkolwiek związków z Drohobyczem ukraińskim czy też wpływu kultury ukraińskiej na jego twórczość. Współpraca z ukraińską redakcją, w tym udział w jubileuszowych inicjatywach upamiętniania Iwana Franki i Tarasa Szewczenki, ilustrowanie poezji czołowych postaci ukraińskiej literatury i wykonywanie ich portretów świadczą o tym, że artysta zwrócił się ku tej tematyce. Z drugiej strony wypada pamiętać, że ogromna większość jego prac dla „Bolszewickiej Prawdy” to rysunki o specyficznym charakterze, wykonane jakby z szablonu i w stylu ściśle określonym przez pracodawcę. Podobne, wykonane przez innego autora, można znaleźć na stronach lwowskiej gazety „Wolna Ukraina”. Tak jak większość mieszkańców

61 П. Галецький, *Свято молодості*, „Bolszewicka Prawda”, 16 kwietnia 1941, nr 89 (439), s. 4.

62 П. Галецький, *Зразково підготуватись до гімнастичних змагань*, „Bolszewicka Prawda”, 27 marca 1941, nr 72 (422), s. 3.

63 М. Кузьминський, *Найбільше щастя*, „Bolszewicka Prawda”, 21 czerwca 1941, nr 144 (494), s. 3.

szczególne
okoliczności

Drohobycza, wraz z nastaniem władzy sowieckiej Schulz znalazł się w szczególnych okolicznościach. Mając na utrzymaniu rodzinę, nie mógł zlekceważyć dodatkowych dochodów ze współpracy z miejscową gazetą. Prócz tego, jako nauczyciel w sowieckiej szkole, musiał brać udział we wszystkich oficjalnych przedsięwzięciach propagandowo-agitacyjnych, gdyż w przeciwnym – i najlepszym – razie straciłby pracę i środki do życia.

Przekład: Marek Wilczyński

Publikacja zawiera wyniki badań przeprowadzonych w ramach projektu naukowego „Stosunki ukraińsko-polsko-żydowskie w Galicji Wschodniej (pierwsza połowa XX w.): doświadczenie historyczne, lekcje dla współczesności”, nr 95861 29.08.2017(176-1).

Jakub Orzeszek: Śmierć (3). Antyhasło do *Słownika schulzowskiego*

W opowiadaniach Schulza śmierć, rozumiana jako definitywne zaprzeczenie życia lub ostateczny rozpad sensu, właściwie nie istnieje.

Jest to odczytanie, które utrwaliło się w schulzologii głównie za sprawą Jerzego Ficowskiego. Badacz konsekwentnie przez lata, już w *Przypomnieniu Brunona Schulza* („Życie Literackie” 1956, nr 6), wydobywał z twórczości tego pisarza przede wszystkim aspekty autoterapeutyczne, co najpełniej zostało sformułowane być może w *Regionach wielkiej herezji*: „Jego czas mityczny, posłuszny i uległy człowiekowi, będący niejako emanacją wzruszeń – był mu rekompensatą za profanowany czas powszedni, który nieubłagane podporządkowuje sobie wszystko, niosąc zdarzenia i ludzi w strumieniu przemijania”¹. „Przed tym przażeniem bronił się mitycznym czasem, ulegając lękowi w życiu, pokonywał go w twórczości, w której nie tylko dozwalał czasowi zatrzymywać się bezkarnie, ale także statuował zgodne współlistnienie w nim dnia dzisiejszego z zamierchłością”². Podobnie, choć nie tak radykalnie, podchodzi do tego problemu Jerzy Jarzębski w *Słowniku schulzowskim*. Śmierć – czytamy – jest tutaj włączona w uniwersalne cykle przemiany i jako konieczny, ale zarazem niedomknięty proces traci swą groźbę. Ponadto jej negatywny charakter łagodzony jest dzięki nieustannemu procesowi re-symbolizacji: „Wszystko to czyni z opowieści Schulza swoisty manifest niezniszczalności życia, które – po fizycznej śmierci jednostki – podtrzymywane jest w nieskończoność mocą pamięci i wyobraźni tych, co pozostali, utaja się w świecie przedmiotów, dotkniętych kiedyś ręką zmarłego i przechowujących w sobie wspomnienie tego zetknięcia”³. Trudno byłoby podważyć te odczytania.

Taka lektura odnajduje zresztą pewne uzasadnienie w autotematycznych tekstach samego Schulza, które, nawet jeżeli uznamy je bardziej za intelektualne kreacje niż dogmatyczne manifesty, wyrażają hylozoistyczną apoteozę materii. Słynne zdanie pada z ust Jakuba w pierwszej części

trudne do
podważenia

1 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002, s. 39.

2 Ibidem, s. 40.

3 J. Jarzębski, *Śmierć (2)*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 381.

Traktatu o manekinach: „Nie ma materii martwej – nauczał – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia”⁴. W quasi-liście do Witkacego Schulz tak opisuje *Sklepy cynamonowe*: „Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady”⁵. I dalej: „Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”⁶. Jakby na potwierdzenie tego ostatniego Jerzy Jarzębski przywołuje konwencjonalne i teatralne, a w efekcie karykaturalne samobójstwo pana de V. z *Wiosny*: „Pan de V. stał z dymiącym pistoletem w dłoni, dziwnie sztywny i ukośnie wydłużony. Skrzywił się brzydko. Nagle zachwiał się i runął na twarz”⁷. Podobna parodia towarzyszy też innej śmierci u Schulza – wuja Edwarda z *Komety*, który, zredukowany na skutek eksperymentu Jakuba do „zasady młotka Neefa”⁸ (a zarazem wyzwolony z ograniczeń *principium individuationis*), „sam już nie żył, życie uszło zeń z tym terkoczącym paroksyzmem, obwód otworzył się, on sam zaś wstępował bez przeszkód na coraz wyższe stopnie nieśmiertelności”⁹.

Estetyka apofatyczna

Wydaje się jednak, że odczytania Jerzego Ficowskiego i Jerzego Jarzębskiego, choć są stałym punktem odniesienia dla tanatologicznej lektury Schulza, wymagałyby pewnego rozwinięcia. Niezależnie bowiem od aspektów autoterapeutycznych twórczości Schulza można zapytać, czy śmierć definitywna w ogóle mogłaby się pojawić w jego nowelach – na przykład ze względu na fragmentaryczny i powtarzalny charakter tej prozy, która bardziej niż do linearnej, przyczynowo-skutkowej konsekwencji zdarzeń (a zatem również do końca) dąży do fenomenologicznego opisu nawracających obrazów, tematów, doświadczeń czy jakości.

4 B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejsów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 33–34.

5 Idem, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, oprac. Jerzy Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 107.

6 Ibidem.

7 Idem, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejsów i listów*, s. 208.

8 Idem, *Kometa*, w: ibidem, s. 341.

9 Ibidem, s. 354.

Sfera tanatyczna będzie u Schulza – to moja hipoteza – raczej insynuowana niż reprezentowana. Sugerowana, między innymi na poziomie leksyki, figur semantycznych czy aury fragmentu, nie definiowana fabularnie. (Jak na przykład u Tadeusza Kantora. Analizując w 1975 roku *Umarłą klasę*, Konstanty Puzyna napisał, że „dwuznaczną rzeczywistość zawieszoną między życiem a śmiercią”¹⁰ Kantor wyprowadził właśnie z Schulza¹¹). Zasada metamorfozy, o której czytamy w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza, pozwala chyba myśleć o bezustannym ruchu w obu kierunkach. I jeśli w opowiadaniach Schulza dochodzi do rozluźnienia granic ontologicznych, do płynnego przenikania się i przekraczania tego, co ludzkie i nie-ludzkie, organiczne i nieorganiczne, to również – a może przede wszystkim – tego, co żywe i martwe. Tanatologiczna lektura tych opowiadań powinna odsłaniać te miejsca, w których manifestuje się sfera pogranicza, szukać zatem tanatycznego widma, które nie ma formy trupa, lecz jest przecuciem „nieokreślonej bliskości w nas samych i wokół nas”¹² czegoś ostatecznie amorficznego. To coś – to nic. Brak formy, który porusza wyobraźnię dużo bardziej niż konwencjonalne przedstawienia śmierci.

uwaga!
hipoteza

To coś
– to nic

Inspiracją do tego odczytania twórczości Schulza mogą być na przykład pomysły teoretyczne Michela Guiomara, przenoszące refleksję tanatologiczną na grunt estetyki. Guiomar parafrazuje „Temat Śmierci” za pomocą metafor negatywnych: „pustego obrazu”, „nieobecnego przedmiotu” lub „mrocznego tła”, które – jako „niewidzialne, choć rzeczywiste”, często nieuświadomione, lecz pierwotne obsesje sztuki – wyłaniają się z samego „centrum artystycznych działań”¹³. Zdaniem francuskiego literaturoznawcy i muzykologa, któremu bliższe musiały być poglądy Schopenhauera na poznawczy potencjał

10 K. Puzyna, *My, umarli*, w: idem, *Półmrok*, Warszawa 1982, s. 109.

11 Sam autor powiada, że poszukiwanie fabularnego klucza w Teatrze Śmierci byłoby „nierozsądną pedanterią”. Zamiast tego dużą wagę przykładu do kategorii odczucia. „To tworzenie pozorów, niedbała prowizorka, tandetność, pobieżność, strzępy zdań, gasnące czynności, jakież intencje tylko, ta cała mistyfikacja, jakby się grało naprawdę jakąś sztukę, ta «daremność» – jedynie one są w stanie sprawić, że danem nam będzie doznanie i odczucie Wielkiej Pustki i najdalszej granicy, Śmierci”. T. Kantor, *Postacie „Umarłej klasy”, „Dialog” 1977, nr 2, s. 119. Czy – lub na ile – można jednak zastosować ten opis do twórczości Schulza? Odpowiedź wymagałaby osobnego studium porównawczego. Takie próby podejmowano: N. Király, *Schulz i Kantor, w: Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 132–141; L. Marinelli, *Kantor w cieniu Schulza*, w: *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i W. Panasa, Lublin 2003, s. 411–429.*

12 M. Guiomar, *Zasady estetyki śmierci*, przeł. T. Swoboda, w: *Wymiary śmierci*, wybór i oprac. S. Rosiek, Gdańsk 2010, s. 82.

13 *Ibidem*, s. 83.

sztuki¹⁴, jedynie za pośrednictwem doświadczenia estetycznego możliwe jest niekiedy ulotne, irracjonalne i nieobiektywne wrażenie obecności śmierci: „Wszystko to dopiero rodzi się, by tak rzec, w hipnagogicznych, pozbawionych obrazu halucynacjach: Śmierć wyczytać można z twarzy i z portretu, z zamglonego i przyćmionego pejzażu; słyszymy ją w krzyku i w muzycznym akordzie, nie myśląc nawet o przywołaniu jej obrazu i nie mogąc jej sobie wyobrazić”¹⁵. Chętnie przywołuję Guiomara, z całą świadomością pytań i wątpliwości, do jakich zapewne skłania to – niezupełnie przecież jasne – nastawienie badawcze. Sądzę jednak, że proponowana przez niego apofatyczna „estetyka śmierci” pozwala na przekroczenie impasu milczenia, który nieuchronnie zagraża dyskursowi tanatologicznemu, a także na ominięcie, być może już dostatecznie opracowanej przez literaturoznawstwo, kategorii niewyraźności¹⁶. Nie będzie to chyba sprzeczne z metodą samego Schulza, który odpowiadając w 1939 roku na ankietę „Wiadomości Literackich”, tak charakteryzował swoje piarstwo: „Paradoks, napięcie między [...] niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania «wszystkiego» – jest najsilniejszą podniętą twórczą”¹⁷.

Ostatnie ucieczki Jakuba

Istnienie graniczne i słabe, bezustannie zagrożone nicością i niejednokrotnie osuwające się w niebyt, dotyczy w prozie Schulza przede wszystkim Jakuba. Opowiadaniem, które bezpośrednio podejmuje temat śmierci, jest *Sanatorium pod Klepsydrą*. Fabuła utworu nawiązuje zapewne do żałobnego mitu o Orfeuszu i Eurydyce: Józef udaje się w daleką podróż do prywatnego Hadesu, do mrocznej krainy sanatorium, aby odwiedzić dawno zmarłego ojca, który jednak – nieświadomy swojego stanu – w uzdrowisku zdaje się nadal istnieć za sprawą „czasu

14 Guiomara z Schopenhauerem łączy także szczególne nobilitowanie śmierci jako czynnika stymulującego ludzką potrzebę ekspresji – u pierwszego na polu sztuki, u drugiego: „Śmierć jest właściwym genizmem inspirującym filozofię lub jej drogowskazem [...]”. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 2, Warszawa 2009, s. 652.

15 M. Guiomar, op. cit., s. 82.

16 W polskiej humanistyce problematyka „niewyraźności” była podejmowana na początku XXI wieku przede wszystkim przez Ryszarda Nycza: „Wyrażanie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001. Paradoksy reprezentacji, także w odniesieniu do śmierci, były dominantą numeru 5 „Tekstów Drugich” w 2004 roku. Osobno na ten temat pisał Stanisław Rosiek, *Literatura i nieobecność śmierci*, w: idem, *[Inienapisane]*, Gdańsk 2008.

17 B. Schulz, *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich. Ankieta „Wiadomości Literackich”*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 140.

reaktywowanego”. Doktor Gotard, demoniczny kierownik hotelu, tak objaśnia ten proces leczenia: „Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już osiągnęła”¹⁸. Ale na pytanie Józefa, czy ojciec żyje, nie udziela jednoznacznej odpowiedzi: „To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tu-tejszą egzystencję”¹⁹. Tym cieniem śmierci jest między innymi niepo- hamowana i zaraźliwa senność („Dajemy naszym pacjentom długo się wysypiać – nie bez ironii powiada Gotard – oszczędzamy ich energię życiową”²⁰).

czy ojciec żyje?

Jerzy Ficowski konsekwentnie dostrzega w *Sanatorium* ruch ocala- jący: „I tu z pomocą przychodzi sen, który nie respektuje chronologii, nie liczy się z czasem, wymiguje mu się, wymyka w pozaczasową strefę”²¹. Wydaje się jednak, że Hypnos – brat Tanatosa – ma w opowiada- niu również złowrogą maskę. Za pomocą oniryzmu Schulz stopniowo wprowadza do noweli aurę koszmaru, która przypomina jakby ponure i majaczkliwe Kubinowskie Państwo Snu²². Narracja podsuwa zresztą kolejne, często ironicznie przełamane, symbole śmierci. Już zdezel- owany pociąg, który dowiózł Józefa na miejsce – niewątpliwie Schul- zowska figura przekroczenia²³ – „powoli stawał, bez sapania, bez stukotu, jak gdyby życie powoli zeń uchodziło wraz z ostatnim tchnie- niem pary”²⁴. Jak zauważa Józef Olejniczak, całe opowiadanie od po- czątku zanurzone jest w czerni, szarości, ewentualnie w głębokim od- cieniu zieleni, a „im bliżej końca [...], tym kolorystyka będzie ciemnieć”²⁵. W sanatorium wiecznie zapada zmierzch. Panuje „zdrętwienie zrezyg- nowane i ostateczne, nie potrzebujące już pociechy barw”²⁶. Okno re- stauracji otwiera się na krajobraz, który „w obramieniu framugi stał

znowu ironia

18 Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 254.

19 Ibidem, s. 253.

20 Ibidem, s. 254.

21 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 43.

22 Na temat powinowactwa wyobraźni Schulza i Kubina pisał niedawno Krzysztof Lipowski, *Demiurg jest dwoistością. Alfred Kubin i Bruno Schulz – próba porównania*, „Schulz/Forum” 2, 2013, s. 35–50.

23 Podobnie jak srebrna moneta – obol? – którą Józef zostawia w kawiarni.

24 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 250.

25 J. Olejniczak, *Bruno Schulz*, w: idem, *Powroty w śmierć*, Katowice 2009, s. 63. Jeszcze inaczej interpretuje barwy tego opowiadania Paweł Sitkiewicz (*Gabinet doktora Gotarda. Schulz i niemiecki ekspresjonizm*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 5–19), który w skłonności Schulza do operowania czar- no-białym kontrastem rozpoznaje nawiązanie do scenografii ekspresjonistycznych filmów nie- mieckich. Wydaje mi się, że oba te odczytania, „symbolistyczne” i „formalne”, wzajemnie się nie wykluczają.

26 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 251.

[...] jak żałobne memento”²⁷. Mowa też o „czarnej wegetacji” roślin, o dniu widzianym „przez kir żałobny”, o „głuchej pustyni snu”, o latorniach, które tlą się „ciemnym, niebieskawym płomykiem, jak żałobne asfodele” oraz o „czarnej paproci”, która zdobi mieszkania i lokale publiczne: „Jest to niemal żałobny symbol, funebryczny herb tego miasta”²⁸.

Znamienne, że w przestrzeni *Sanatorium* „chroniczny zmrok na ulicach nie pozwala nawet dokładnie rozróżnić twarzy”²⁹, są one „zamazane zmierzchem”. Ciemność „wciska się pod powieki”, podczas gdy jedyne lustro w opowiadaniu pozostaje zamglone. (Figura utraty twarzy, zaciemnienia, zatarcia oblicza – motyw silnie tanatyczny – należy do stałego repertuaru wyobraźni Schulza. Powraca na przykład w *Nocy wielkiego sezonu*, gdzie twarze przechodniów, zarażone „trądem zmierzchu”, odpadają jak gipsowe maski. Niewykluczone, że uobecnia się również w portretach i autoportretach). Korytarze hotelu są zagracone, zimne i ciche, a pejzaż akustyczny tego miejsca definiują „głuche akordy” i „pasaże stłumionych tonów”³⁰. Jest to kraina zmysłowego nienasycenia, które objawia się uczuciem głodu, i niemożności – nic tak naprawdę nie dochodzi tu do skutku, każde działanie pozbawione jest celu i jakby pozorowane, przypomina mechaniczny odruch pamięci. Jakub imituje prowadzenie sklepu, ale magazyn ciągle ma braki, które nigdy nie zostaną uzupełnione. Innego dnia zresztą ojciec nic nie pamięta o sklepie, biesiaduje w restauracji albo przeciwnie – znowu leży ciężko chory, zapewne umierający, w sanatorium. „I tak jakoś się żyje. – Zrobiło mi się przykro. Wstydziłem się mieszanina ojca, który spostrzegł, że użył niewłaściwego wyrazu”³¹.

To wszystko, razem z nielinearną, achronologiczną narracją, sprawia, że w noweli dominuje klaustrofobiczna atmosfera uwięzienia, matni, niebezpieczeństwa, co dobitnie zostało pokazane w filmie Wojciecha Jerzego Hasa – na przykład w scenie, w której Józef po raz pierwszy próbuje dostać się do hotelu, drzwi zamurowane są nagrobkami. Podobnie zatem jak w micie o Orfeuszu wyprawa do krainy śmierci kończy się u Schulza porażką bohatera³². Tytułowe sanatorium okazuje się labiryntem. Wchodząc do niego, Józef wpada w pułapkę żałoby, melancholicznego rozpamiętywania straty – i ostatecznie sam osuwa się na margines ist-

„I tak jakoś się żyje”

27 Ibidem, s. 252.

28 Ibidem, s. 266.

29 Ibidem, s. 264.

30 Ibidem, s. 257–258.

31 Ibidem, s. 256.

32 Zob. też W. Owczarski, *Orfeusz w Sanatorium*, w: idem, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 241–267.

nienia, jako konduktor czarnego pociągu, kursującego gdzieś na „bocznej, zapomnianej linii” czasu³³.

Elementy żałobne, choć nie tak wyraziste, są jednak obecne również w *Sklepiach cynamonowych*, a temat odchodzenia Jakuba jest tłem przynajmniej niektórych nowel tego zbioru, na przykład *Nawiedzenia*, *Manekinów* czy *Karakonów*. Widać to przede wszystkim w opisach przestrzeni, która u Schulza „opłakuje”, inaczej niż domownicy, kolejne kapitulacje ojca na rzecz nicości. Pod wpływem choroby Jakuba całe miasto „popadało coraz bardziej w chroniczną szarość zmierzchu, porastało na krawędziach liszajem cienia”³⁴. Co prawda Józef wspomina, nie bez poczucia winy: „Zapomnieliśmy o nim”, ale po wycofaniu się Jakuba „do pustego pokoju na końcu sieni” dom pogrąża się w letargu żałoby: tapety „zamknęły się znowu w sobie, zgęstniały, płacząc się w monotonii gorzkich monologów”, a lampy „poczerniały i zwiędły jak stare osty i bodiaki”³⁵. „Wisiały teraz osowiałe i zgryźliwe, dzwoniąc cicho kryształkami szkiełek, gdy ktoś przeprawiał się omackiem przez szary zmierzch pokoju”³⁶. W opowiadaniu *Karakony*, w którym pojawia się wyraźna sugestia śmierci Jakuba („Ojca już wówczas nie było”; „Miałem ukryty żal do matki za łatwość, z jaką przeszła do porządku dziennego nad stratą ojca”³⁷), nastają „długie tygodnie depresji, ciężkie tygodnie bez niedziel i świąt, przy zamkniętym niebie i w zubożałym krajobrazie”³⁸. Intrygujący jest także fragment noweli, która kończy tom *Sanatorium pod Klepsydrą* – ojciec, który wtedy wprawdzie „umarł był już definitywnie”, kondensuje się jeszcze w tapetach swojego pokoju i w zapachu noszonego przez siebie futrzanego płaszcza.

Kolejne przemiany oczywiście ocalają Jakuba przed ostateczną śmiercią. Ale choć ucieczka ta niepozbawiona jest pewnego dowcipu, to jednak formy, które obiera ojciec: wypchanego kondora, karalucha czy dziwnego raka lub kraba, formy „coraz bardziej zredukowane, za każdym razem żałośniejsze”, wprowadzają do prozy Schulza przecucie odraczanego,

w letargu
żałoby

przemiany
ocalają

33 Przy okazji warto może przytoczyć autointerpretację Schulza na temat *Sanatorium pod Klepsydrą*, którą w liście do Jerzego Ficowskiego z 30 lipca 1965 roku parafrazuje Aleksy Kuszczak, zaprzyjaźniony z pisarzem nauczyciel drohobyckiego gimnazjum: „Na moje pytanie czy «syn» powrócił do normalnego życia ostatecznie, powiedział że właśnie w tym rzecz, że dał się ponieść marzeniom o możliwości odratowania Ojca i posunął się aż poza granice ustalone rzeczywistością – więc nie mógł już wrócić”. List znajduje się w archiwum Jerzego Ficowskiego, we fragmentach opublikowany został w: B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 62–64.

34 B. Schulz, *Nawiedzenia*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 13.

35 Idem, *Manekiny*, w: ibidem, s. 26–27.

36 Ibidem, s. 27.

37 Idem, *Karakony*, w: ibidem, s. 81.

38 Ibidem.

lecz wciąż nadciągającego braku („Rozdrabniając tak śmierć swą na raty, oswajał nas ojciec z faktem swego odejścia”³⁹), które stale koresponduje z witalizmem i niesamowitością tego świata. Groteskowe istnienie Jakuba, „wiecznie na peryferii życia, w półrealnych regionach, na krawędziach rzeczywistości”⁴⁰, mimo wszystko obarczone jest widmem klęski, bo przecież: „To, co jeszcze z niego pozostało, to trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw – mogły zniknąć pewnego dnia tak samo niezauważone, jak szara kupka śmieci, gromadząca się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik”⁴¹.

Elegijna bufonada (na Progu Zaświatów)

Do sfery tanatycznej u Schulza nawiązują także fragmenty elegijne, które spowija aura szczególnego upojenia „wieczorną mieszaniną smutku i spokoju”⁴², a śmierć „nie objawia się nam z otwartą brutalnością, lecz widzimy ją poprzez miękką, barwną mgłę sentymentu”⁴³. Wydaje się, że autor *Sanatorium* niekiedy korzysta z toposów gatunkowych elegii, choć (podobnie jak na przykład Bolesław Leśmian⁴⁴) robi to w sposób swobodny. Elegia jest zresztą uznawana za gatunek nieostry, „utajony”, a przynajmniej od początku XX wieku definiowany za pomocą cech pozaformalnych, które bynajmniej nie ograniczają się do liryki. Obecnie często mówi się o „elegijności” tekstu, o „elegijnym tonie wypowiedzi” lub „uczuciu elegijnym”, a nawet – o „świadomości elegijnej” twórcy⁴⁵. Ten modus postrzegania świata i siebie, charakterystyczny dla wyobraźni romantyków, zorganizowany jest wokół kategorii czasu, doświadczanego przede wszystkim jako ubywanie („Zegar! Bóstwo złowróżbne, okropne, szydercze”⁴⁶ – napisze Baudelaire), oraz podmiotu, który

swoboda
genologiczna
Schulza

39 Idem, *Ostatnia ucieczka ojca*, w: ibidem, s. 313.

40 Idem, *Karakony*, w: ibidem, s. 81.

41 Idem, *Nawiedzenie*, w: ibidem, s. 20.

42 E. Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin i tradycja elegijna*, przeł. A. Morawińska, w: idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 327.

43 Ibidem.

44 Jeden rozdział swojego studium *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana* (Warszawa 1981) Michał Głowiński poświęca właśnie „elegiom autobiograficznym” autora *Napoju ciemistego*. Odwołując się do rozpoznań teoretycznych Edwarda Balcerzana, pisze o gatunku elegii jako o „wartości utajonej”, a świadomość genologiczną Leśmiana określa jako „postromantyczną”, czyli taką, która dąży do indywidualistycznego przededefiniowania zastanych wzorców wypowiedzi, lub już „awangardową”, która próbuje w ogóle je unieważnić. Także Schulza, który był, wedle słów Juliana Przybosa, „poetą mowy niewiązanej”, należałoby zapewne umieścić gdzieś między tymi dwiema tendencjami.

45 I. Adamczewska, *Elegia, w: Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, Warszawa 2012, s. 252–253; A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

rozpoznając już w „tu i teraz” zapowiedź straty, „poszukuje własnego istnienia w czasie przeszłym”. Stąd swoiste wrażenie podmiotu elegijnego, że właściwie „nie ma go w czasie, z którego przemawia”⁴⁷, a w efekcie przesunięcie ciężaru narracji na sam akt wspomnienia. W opowiadaniach Schulza to zatarcie granic przeszłości i teraźniejszości pojawia się na przykład w *Jesieni*.

Bohater noweli przypomina sobie schyłek pewnego lata. Ten ostatni dzień sezonu okazuje się jednocześnie końcem całej epoki. Na godzinę przed odjazdem z letniska narrator odwiedza park miejski, by tam, pod pomnikiem Mickiewicza, odegrać teatralną, ale jakże nostalgiczną inwokację: „Żegnam cię, Poro! Byłaś bardzo piękna i bogata. Żadne inne lato nie może się porównać z Tobą. Dziś to uznaję, choć nieraz byłem bardzo nieszczęśliwy i smutny z Twego powodu. Zostawiam Ci na pamiątkę wszystkie moje przygody rozsiane po parku, po ulicach, po ogrodach. Nie mogę ze sobą zabrać moich piętnastu lat, one już tu na zawsze zostaną. Prócz tego na werandzie willi, w której mieszkałem, włożyłem między dwiema belkami rysunek, który zrobiłem Ci na pamiątkę”. I dalej: „Ty teraz schodzisz między cienie. Razem z Tobą zejdzie całe to miasto will i ogrodów do krainy cieniów. Nie macie potomstwa. Ty i to miasto umieracie, ostatecznie z rodu”⁴⁸. Idylliczna „Pora”, którą z takim rozczuleniem żegna Józef, niegdyś kusząca rozbuchaniem metafor i figur poetyckich, nagle okazuje się naiwną iluzją „pięknych klasycznych gestów, łacińskiej frazeologii, południowych teatralnych zaokrąglenia”⁴⁹. Już wkrótce zastąpi ją dojrzała i skończona jesień, która, przeciwnie, tęskni „do materialności, do istotności, do granic”⁵⁰.

Jest to – jak sądzę – Schulzowska adaptacja toposu *Et in Arcadia ego*, choć w monologu Józefa pobrzmiewa zapewne łagodna zaduma nad przemijaniem, tłumaczona przez Erwina Panofskiego jako elegijne westchnienie podmiotu: „Ja też byłem w Arkadii”, a nie moralizatorskie ostrzeżenie śmierci: „Ja panuję nawet w Arkadii”⁵¹. Sentymentalno-parodystyczny charakter tego fragmentu kontrastuje jednak z niepokojącą ucieczką letników. Pospieszna ewakuacja z hotelu, „nieporządek w otwartym, zgwałconym pokoju”, a potem jazda nocą ulicami zmarłego miasta, wobec ślepych witryn nieczynnych sklepów, które „ukazywały

inwokacja
pod
pomnikiem

i jeszcze
topos

46 Ch. Baudelaire, *Zegar*, przeł. A. Międzyrzecki, w: idem, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, Kraków 1990, s. 219.

47 P. Śniedziwski, *Elegijna świadomość romantyków*, Gdańsk 2015, s. 176–177.

48 B. Schulz, *Jesień*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 320–321.

49 Ibidem, s. 321.

50 Ibidem.

51 E. Panfosky, op. cit., s. 332–333.

beznadziejne opuszczenie, głębokie sieroctwo rzeczy pozostawionych samych sobie, rzeczy zapomnianych przez ludzi”. Wszystko to – mówi narrator – robiło wrażenie „smutnej, zapóźnionej paniki, jakiejś tragicznej i spłoszonej katastrofy”⁵². Tę katastrofę zwiastuje na końcu ciemna przestrzeń rodzinnego domu, oświetlona jedynie chwiejnym płomieniem świecy (klasyczna alegoria *vanitas*). Na wygnańców z Arkadii czekają tam spleśniałe od „zgryzot i goryczy wielu chorych pokoleń” tapety (lecz inne niż tapety z *Traktatu o manekinach*) i meble, które, niby martwa natura wanitatywna, zapowiadają: „Nie uciekniecie od nas [...] w końcu musicie powrócić w krąg naszej magii, bo podzieliłyśmy już z góry między siebie wszystkie wasze ruchy i gesty, wstania i siadania i wszystkie wasze przysze dni i noce”⁵³.

Inny przewodni topos elegii, przedstawienie zmierzchu, jest ponadto tematem kilku rozdziałów *Wiosny*. Funeralną nastrojowość fragmentu XVI Schulza na przykład buduje za pomocą wrażeń sensualnych, przede wszystkim zapachu czeremchy: „Ledwo wyczuwalny powiew przepływa przez wierzchołki drzew, z których osypuje się dreszczem suchy nalot czeremchy – niewysłowny i gorzki. Przesypuje się wysoko pod zmierzchającym niebem i spływa bezgranicznym westchnieniem śmierci ten gorzki aromat, w który pierwsze gwiazdy ronią swe łzy, jak kwiatki bzu uszczknięte z tej nocy bladej i liliowej”⁵⁴. Woń tego krzewu pojawia się jednak już w rozdziale XII, gdzie „z pobliskich ogrodów [...] nadpływa w skupionych ładunkach i rozładowuje się bezbronną w niewymownych rozprzestrzeniach”⁵⁵. Także w rozdziałach XVII i XVIII czytamy, że „wielki i smutny mechanizm wiosny” ma na swoje usprawiedliwienie „tylko bezdenną woń czeremchy, płynącą jednym, wiecznym, nieskończonym tokiem”⁵⁶ oraz że późną nocą „z wszystkich flakonów i naczyń pachnie gorzko czeremcha nad chłodną pościelą białego łóżka”⁵⁷. Aromat ten określany jest więc u Schulza jako: gorzki, intensywny, narkotyczny, nieograniczony czasoprzestrzennie i niewysłowny. Spotęgowany aż do przesady, jak żalobna aura całej sceny zmierzchu. Będzie to gorycz śmierci, ale gorycz – niezgłębiona, melancholia – niepojęta, tkliwość – nie do opisanania.

Funeralne wątki *Wiosny* – jeśli szukać dla nich fabularnego uzasadnienia – można chyba odczytywać w kontekście słynnego epizodu zejścia do Podziemia, z którego przecież dowiadujemy się, że cała wiosenna

inny topos
elegii

52 B. Schulz, *Jesień*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 323.

53 Ibidem, s. 324.

54 Idem, *Wiosna*, w: ibidem, s. 155.

55 Ibidem, s. 150.

56 Ibidem, s. 161.

57 Ibidem, s. 163.

epifania została ufundowana na powtórzeniu. Oto bowiem u podszewki rzeczy, w kolumbariach, budzą się od dawna już umarłe, a teraz głodne życia historie: „O jakże ciągnie te widma do jej młodej, zielonej krwi, do jej roślinnej niewiedzy, wszystkie te fantomy, te larwy, te farfarele”⁵⁸. Dlatego zapewne u Schulza kochankowie, w których po zmroku „wstępuje jakaś dziwna siła i natchnienie”, spacerując po parku, zachodzą bezwiednie „w inny jakiś, ciemniejszy szum drzew, płynący żałobnym kirem”, aby dopiero „nad sadzawką, która od wieków zarasta czarnym szlamem”, odnaleźć się na nowo w „kostiumach odległych wieków” i szlochać „bez końca nad muślinem jakiegoś trenu”, aż docierają „do jakichś szczytów i granic, poza którymi już tylko śmierć jest i zdrętwienie nienazwanej rozkoszy”⁵⁹. To właśnie przytrafia się Józefowi i Biance, którzy w rozdziale XXVII wkraczają, ścieżkami wyobraźni, do królestwa Tanatosa. Jest tam, na progu ogrodów, pusta polana i opuszczona sadzawka, nad którą siedzi „czarna smukła postać cała zakwefiona”, zmarła matka Bianki, a obok biała marmurowa statua bez oczu i jej kochanek, czerwony wampir, które według Pawła Dybla są freudowskimi symbolami kastracji⁶⁰, choć przecież równie dobrze – lub zarazem – stanowią ironiczną, bo przesadnie wzorcowe, odniesienie do romantycznego instrumentarium personifikowania śmierci. Na końcu tego rozdziału, tak jak we fragmencie XVI, mowa o upojeniu śmiercią i miłością, które dla kochanków są nierozzerwalnie zespolone: „Potem powie mi rzeczy najśodsze, najcichsze i najsmutniejsze. Nie będzie już żadnej pociechy. Zmierzch będzie zapadał...”⁶¹.

co przytrafia się Józefowi i Biance

Trudno odgadnąć znaczenie tych fragmentów *Wiosny*. Być może chodzi tu o samą grę konwencjami, o „wewnętrzną i konieczną logikę obrazów”, a nie racjonalizację fabuły noweli – działanie jakby z ducha postmodernistyczne, jak powiemy dzisiaj, albo „sofistyczne”, jak w roku 1937 określał Schulza Artur Sandauer (dla młodego krytyka było to wielkim atutem)⁶². We fragmencie XXIX Józef opisuje szklane kule ogrodowe z panoramami miasta, które uwodzą go kiczowatą urodą bibelotów. Niewykluczone, że sceny zmierzchu są takimi właśnie miniaturami, kapsułkami, w których Schulz układa kanoniczne, teatralne triumfy śmierci lub scenografie do sentymentalnych przedstawień z rodzaju *res funebres – res amores* („Nie zdarzyło mi się przechadzać w świetle księżycy, abym nie

gra konwencjami?

58 Ibidem, s. 161.

59 Ibidem, s. 155–156.

60 P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 444.

61 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 174.

62 A. Sandauer, *Bruno Schulz – poeta-sofista*, „Chwila” 1937, nr 6561, s. 10. W innym tekście z tego roku Sandauer pisze, że sceny zmierzchu z *Wiosny* są „mitologią secesyjności” (idem, *Bruno Schulz i romantycy*, „Chwila” 1937, nr 6575, s. 9).

pomyślała o mych zmarłych, by nie naszły mnie myśli o śmierci, o przyszłości – mówi Lotta do Wertera podczas jednego z ich ostatnich spotkań w ogrodzie – Będziemy istnieć [...] ale, Werterze, czy się znajdziemy znowu? Czy się poznamy?”⁶³). Kilka razy tekst odsłania takie autodemaskacje. W rozdziale XVI czytamy na przykład: „Ale już w tych barwach jest jakiś lazur zbyt głęboki, jakaś piękność zbyt jaskrawa i już podejrzana”⁶⁴.

Nie ulega jednak wątpliwości, że *Wiosna* stanowi przy tym, obok *Sanatorium pod Klepsydrą*, najmocniej tanatyczne opowiadanie Schulza. Niepokojący jest status ontologiczny figur z panoptikum, które „tylko lat po swojej śmierci”, „z wypiekami ich ostatnich chorób” tylko dzięki nawykowi reprezentują jeszcze swoją egzystencję „w tym woskowym zmartwychwstaniu”⁶⁵. Do sfery śmierci odnosi się również słownictwo i metaforyka *Wiosny*: spojrzenie Bianki, kiedy patrzy na automaton księcia Maksymiliana, jest „smutne aż do śmierci”, „śmiertelnie smutne” i pełne „głębokiej żałoby”⁶⁶, a deszczowy wieczór, który w tej scenie przechodzi w noc, ciągnie ku „późnym i chłodnym zaświatom”⁶⁷. Do willi Bianki, która sama w sobie jest przestrzenią przekroczenia, gdzie pod niebem jakiejś „obcej strefy” panuje „inny klimat”, powietrze napływa przez okno „jak do pokoju, w którym leży ktoś nieuleczalnie chory”⁶⁸.

Niewykluczone zatem, że te dziwne, wizjonerskie fragmenty *Wiosny* krążą wokół czegoś, co Michel Guiomar nazywa Progiem Zaświatów. „Próg ten – czytamy – rozumieć można zarówno w sensie czasowym, jako końcową agonię, ale i w sensie psychologicznym, jako skłonność twórcy wkraczającego na ten Próg w swoim dziele i zamierzającego przejść do Zaświatów, czy to poprzez rzeczywisty opis agonii i namacalnej Śmierci, czy to poprzez uczynienie z Progu symbolu czysto ideowej transgresji”⁶⁹. Te dynamiczne fantazmaty – spekuluje Guiomar – „nie dają jeszcze obrazu Śmierci, lecz są pośrednikami, granicznymi halucynacjami. Próg jest tu zarazem Progiem świadomości, otwierającej się na wyobrażone Zaświaty, i Progiem przedstawiania. W tych tworzących się dopiero halucynacjach – rzec by można: sprowadzających sen [...] – Śmierć

woskowe
zmarłych-
wstanie

Próg
Zaświatów

63 J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1971, s. 77–78.

64 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 154.

65 Ibidem, s. 185.

66 Ibidem, s. 184.

67 Ibidem, s. 186.

68 Ibidem, s. 193.

69 M. Guiomar, op. cit., s. 87.

nie pojawia się we własnej postaci, lecz jako coś, co można by nazwać skryształizowanymi oznakami jej życiowych przejawów, dotąd niewidocznymi”⁷⁰.

To „marzenie tanatyczne”, połączone z elegijną, wiedeńską scenografią zmierzchu, powraca jeszcze w *Ojczyźnie*. Bohater opowiadania, ceniony skrzypek i sukcesor dyrygenta miejscowej filharmonii, tak fantazjuje o śmierci własnej: „W ostatnich kilku płytkich i słodkich westchnieniach pierś moja napełnia się po brzegi szczęściem. Przystaję oddychać. Wiem: tak jak życie całe – przyjmie mnie kiedyś śmierć w otwarte ramiona, pożywna i syta. Będę leżał do dna nasycony wśród zieleni na pięknym, pielęgnowanym cmentarzu tutejszym. Moja żona – jak pięknie będzie ją stroił wdowi welon – przynosić mi będzie kwiaty w jasne i ciche przedpołudnie tutejsze. Z dna tej pełni bez granic wstaje jak gdyby ciężka i głęboka muzyka, żałobne, uroczyste, głuche takty majestatycznej uwerturny”⁷¹. Ten fantazmat śmierci u szczytu biografii, śmierci, która wcale nie unieważnia istnienia, lecz je dopełnia, jest być może hołdem Schulza dla Rilkego.

Twórca *Elegii duinejskich* niejednokrotnie sięga po poetyckie wyobrażenie śmierci jako pestki, która dojrzewa w człowieku, jak w owocu. Mówią o niej słowa na przykład tego wiersza-modlitwy, pochodzącego z opublikowanej w 1905 roku *Księgi godzin*: „Każdemu daj śmierć jego własną, Panie. / Daj umieranie, co wynika z życia, / gdzie miał swą miłość, cel i budowanie. / Myśmy łupina tylko i listowie. / A wielka śmierć, którą każdy ma w sobie, / to jest ów owoc, o który zabiega / wszelki byt”⁷². Czytana naprzemiennie z wierszem Rilkego, melancholijna, ale chyba też gorzko-ironiczna nowela Schulza, opublikowana w roku 1938, brzmi jak łabędzi śpiew na progu zaświatów, które jednak okazały się bezsensowną apokalipsą.

fantazje
o własnej
śmierci

śmierć
jako pestka

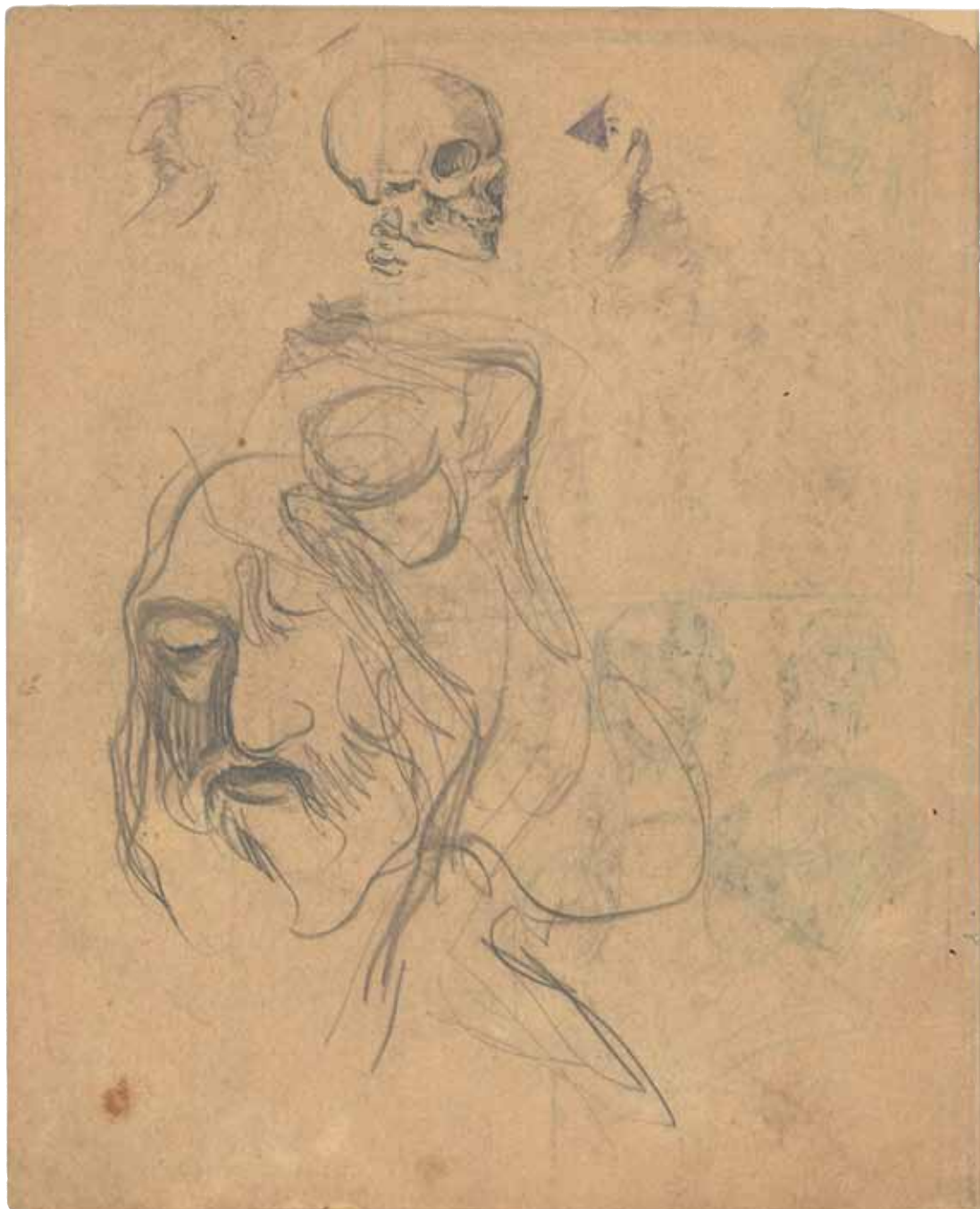
Sześć kościotrupów i dwie dekapitacje

Irena Kejlin-Mitelman, która poznała Schulza w sierpniu 1922 roku jako dwunastoletnią dziewczynkę, podczas pobytu w sanatorium Bad-Kudowa, zapamiętała, że w trakcie całego miesiąca Schulz wziął udział tylko w jednej wycieczce – do Schädelpapelle. Potem – wspomina Mitelman w liście do Jerzego Ficowskiego z roku 1980 – „przez parę dni szkicował z pamięci fantasmagorie czaszek i piszczeli. Mama była zagniewana i powtarzała,

⁷⁰ Ibidem, s. 88.

⁷¹ B. Schulz, *Ojczyzna*, w: idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, s. 360.

⁷² R. M. Rilke, *[Każdemu daj śmierć jego własną, Panie...]*, w: idem, *Poezje*, wybrał i przeł. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 31.



Awers piętnastej karty szkicownika młodzieńczego
Brunona Schulza, 1907–1908, 21 × 17 cm, Muzeum
Literatury w Warszawie.

że to, że Niemcy kochają szkielety (słowa, które 10 lat później słyszałam od Noakowskiego), nie powinno wprowadzać jego, Brunona, w trans niesamowitości⁷³. Rysunki te, które być może odsłaniały jakiś nieznan lub niedoceniony obszar wyobraźni drohobyckiego artysty, niestety zaginęły. W zachowanych pracach plastycznych Schulza – a przynajmniej w tych, które jak dotąd zostały ujawnione – figuratywne wizerunki śmierci są natomiast nieliczne i siłą rzeczy wydają się zdominowane przez obrazy o erotyczno-masochistycznej wymowie.

Czaszka ludzka, ukazana z profilu, znajduje się na rewersie piętnastej karty szkicownika młodzieńczego. Nie wiadomo jednak, czy rysunek w jakikolwiek sposób odnosi się do narracji o śmierci. Cały ten zeszyt bowiem, powstały około roku 1907–1908, składa się z „przemieszanych prac o bardzo różnorodnym charakterze”. Obok siebie, nierzadko na tej samej karcie, odnaleźć można na przykład „próby portretowe i karykatury nieznanymi osob (kobiet i mężczyzn), zamysł okładki oraz szkice ilustracji do bajek”⁷⁴, a nawet projekt afiszu reklamującego szkolną wystawę (która miała trwać od 12 do 15 lipca 1907 roku). I choć niektóre rysunki – zdaniem Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak – posiadają pewien aspekt alegoryczno-symboliczny, to razem nie tworzą zbioru znaczącego. Czaszka ma średnicę około trzech centymetrów. Po prawej stronie widać fragment dłoni z uniesionym kciukiem, po lewej – szkic baśniowej twarzy o ostrych rysach i spiczastej brodzie. Najwięcej miejsca na karcie zajmuje druga twarz, naszkicowana tylko do połowy, z przymkniętą powieką, gęstą brodą i długimi wąsami, którą Schulz rysował w centrum karty. W takim zestawieniu niewielka czaszka wydaje się raczej przypadkowa. Było to zapewne ćwiczenie warsztatowe nastoletniego artysty.

Inaczej jest z projektami ekslibrisów dla Maksymiliana Goldsteina i Stanisława Weingartena, które powstały około 1920 roku. Szkielety pojawiają się na nich jako kulturowe znaki śmierci. Ekslibris Goldsteina, podpisany przez Schulza „Ex libris eroticis”, jest swoistą parafrazą motywu *danse macabre*, zabarwionego ciemną, pornograficzną erotyką. Przedstawiony tu został orgiastyczny korowód ciał, które kopulują w okręgu. Jego początek i koniec spotykają się w prawej części obrazu, gdzie Schulz umieścił obok siebie figurę nagiej, kilkunastoletniej dziewczynki z pejcem i kościotrupa w koronie, który – jako mistrz ceremonii lub nauczyciel – odczytuje nad jej głową księgę. Czy nie księgę bałwochwalczą?

czaszka
w szkicowniku

i szkielety
na ekslibrisach

73 B. Schulz, *Listy, fragmenty...*, s. 47.

74 M. Kitowska-Łysiak, *Szkicownik młodzieńczy*, w: *Słownik schulzowski*, op. cit., s. 372; eadem, *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2, 2013, s. 63–78.



Ex libris eroticis Maksymiliana Goldsteina, 1920,
12,5 × 8,5 cm, własność prywatna.



„Ekslibris z demonem” Stanisława Weingartena,
1919–1920, 11,9 × 7,8 cm, własność prywatna.

Podobna jest symbolika znaku Weingartena, nazwanego przez Małgorzatę Kitowską-Łysiak „Ekslibrisem z demonem”, a przez Jerzego Ficowskiego – „Teatrum życia i śmierci”⁷⁵. Szkielet po prawej stronie, naprzeciwko odwróconego profilem pierrota (obdarzonego chyba twarzą samego Schulza), pociąga za sznur kurtyny i odsłania scenę tego teatru, gdzie: „nagą kobietę w konwulsyjnym półobrocie zagarnia w czeluść wielka, «niewidzialna» ręka; u stóp kobiety widać pochód zgiętych w pół, także nagich skazańców obojga (?) płci, wyraźnie poganianych przez towarzyszących im strażników”⁷⁶. Groteskowo-archaiczna stylizacja i topika projektu odwołuje się, jak zauważa Ficowski, do wyobrażenia *theatrum vitae et mortis* – u Schulza przedstawionego w formie cyrku lub jarmarcznego teatrzyku marionetek. (Również inny, niezrealizowany projekt ekslibrisu dla Weingartena posługuje się takim układem przestrzeni: kościotrup po prawej stronie gra na skrzypcach, po lewej – pierrot przycupnięty na nagrobku, między nimi leży naga kobieta, a w głębi, za konstrukcją przypominającą łuk triumfalny, widać ledwie naszkicowaną procesję postaci).

W obu ekslibrisach narzuca się połączenie erotyki z domeną śmierci. Popęd Erosa i popęd Tanatosa to na nich jedno. Nie wiadomo właściwie, czy ukazują one misterium przemijania, czy misterium odrodzenia, masochistyczne piekło rozkoszy czy sadystyczne piekło prokreacji, które zgodnie usługują śmierci. Małgorzata Kitowska-Łysiak skłonna jest nawet, wzorem Władysława Panas, zobaczyć w tych księgoznakach pewien eschatologiczny projekt Schulza. Układałyby się one w traktat o upadku, grzechu i potępieniu. Pierwszy ekslibris to – zdaniem Panas – „bluźniercza apoteoza rui”. „To, co widzimy, jest królestwem grzechu i śmierci, apokaliptycznym Wielkim Babilonem. [...] Dla takiego właśnie świata Dzień Sądu okaże się dniem ostatecznego potępienia i wiecznej kary”⁷⁷. Drugi obraz opowiada o tej karze: „Że mamy do czynienia z wizją apokaliptyczną, nie ulega wątpliwości. Do swego «eschatologicznego teatru» wybrał Schulz z rozległej przecieź i skrajnie dramatycznej historii końca świata tylko jeden moment, ostatni z serii tragicznych zdarzeń, akt kulminacyjny i rozstrzygający: Sąd Ostateczny”⁷⁸. Czy jednak nadawanie takiego niemal dogmatycznego, sensu pracom, które jako sztuka po części funkcjonalna powstawały na konkretne zamówienie, nie jest przede wszystkim świadectwem osobistej pasji badacza i prawem hermeneuty? Zarówno symbolika, jak i stylistyka ekslibrisów mogły być

eschatologiczne
projekty
Schulza

75 J. Ficowski, *Alfabet Weingartena*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 291.

76 M. Kitowska-Łysiak, *Ekslibrisy*, s. 100.

77 W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Lublin 2001, s. 69.

78 Ibidem, s. 62.



„Ekslibris z Mesjaszem” Stanisława Weingartena,
ok. 1920, 11 × 7 cm, własność prywatna.

zdeteterminowane – przynajmniej w jakimś stopniu – upodobaniami zleceniodawców, a także zawartością ich bibliotek. Odnalezienie eroiców Goldsteina i Weingartena dałoby więc szansę, być może, na stworzenie alternatywnej narracji o tych pracach Schulza.

Równie inspirująca co frapująca jest Panasowska egzegeza drugiego ekslibrisu Stanisława Weingartena, który powstał także około 1920 roku, nazwanego przez Małgorzatę Kitowską-Łysiak „Ekslibrisem z Mesjaszem”. Księgoznak podzielony został graficznie na dziewięć obszarów, które jednak nie układają się w linearną opowieść *sensu stricto*, jak na przykład kolejne kadry filmu lub komiksu. Podobnie jak na pozostałych ekslibrisach pojawia się tu symbolika śmierci (czaszki pod sceną pocałunku, „agonalna” postać w miniaturce po prawej stronie) i erotyki (scena pocałunku, „embrionalna” postać w miniaturce po lewej stronie), co najlepiej widać w górnej strefie ekslibrisu, gdzie Schulz, w segmencie trzech prostokątów, sparafrazował *Szał uniesień* Władysława Podkowińskiego. Zamiast kobiety do ciała konia przylega u Schulza nagi młodzieniec, niesiony przez skłębione ciemności. W prawej dolnej części księgoznaku, na końcu historii – jeśli mimo wszystko czytać ten ekslibris linearnie – przedstawiona została scena swoistego hołdu złożonego śmierci. Naga postać upada na kolana przed szkieletem, który ubrany jest w królewskie szaty i koronę. Tuli się do kościotrupa na tronie jak lennik do łaskawego władcy lub – to drugie skojarzenie – syn marnotrawny. Na ostatniej planszy słynnego cyklu Maxa Klingera *O śmierci* z 1889 roku, cyklu Schulzowi na pewno znanego, wędrowiec płaszczy się u stóp zakapturzonej postaci – anioła śmierci, który pozdrawia go gestem zbawiciela, podczas gdy pozostałe osoby pokazane na obrazie, nie rozpoznawszy mesjasza, uciekają w panice. Filozoficzne przesłanie grafiki dodatkowo wzmocnione zostało podpisem, który wybrzmiewa po schopenhauerowsku: „Uciekamy przed formą śmierci, nie przed śmiercią, ponieważ celem naszych najwyższych pragnień jest śmierć”⁷⁹. Nasuwa się jednak pytanie, czy ekslibris Weingartena zawiera taką – lub inną – światopoglądową deklarację.

Zdaniem Panasa jest to ikonograficzna wykładnia kabały luriańskiej, a szczególnie mitu *szewirat ha-kelim*, opowiadającego o świecie, który powstał w wyniku kosmicznej katastrofy „rozbicia naczyń”. Pogrążony w mroku, zdekompletowany i zainfekowany grzechem, ów świat oczekuje na Mesjasza, którego nadejście będzie końcem historii, a zarazem zlepianiem fragmentów w całość – powrotem do boskiego projektu stworzenia.

79 Tłumaczenie napisu podają za: D. Rościszewska, *W poszukiwaniu „wielkiego światopoglądu”*, w: *Kobieta, Eros, Śmierć. Graficzne cykle Maxa Klingera*, oprac. G. Hałasa, Poznań 1993, s. 24. W języku niemieckim brzmi on: „Wir flieh’n die Form des Todes, nicht den Tod; denn unsrer hoechsten Wuensche Ziel ist: Tod”.

Badacz dowodzi tego na podstawie skrupulatnej analizy symboli, które znalazły się na ekslibrisie, a także kompozycji księgoznaku, która miałaby odpowiadać wyobrażeniu świata rozbitego. Panas nie unika odniesień do numerologii (liczba pól na ekslibrisie = liczba sefirot; każde pole oznacza następny poziom wtajemniczenia na Drzewie Życia), porównuje dzieło Schulza do chińskiej księgi *I Cing* i nadaje znaczenie kierunkom ruchu w dziewięciu polach. Najwięcej uwagi poświęca jednak przedstawieniu w centrum ekslibrisu. Tam, w kwadracie pomiędzy sceną pocałunku i hołdu składanego śmierci, nagi młodzieniec walczy z krokodylem-smokiem, co jest – według Panasa – alegorią mesjańskiej walki „Bożego Pomazańca” ze Złem, która odsyła wprost do siedemnastowiecznego *Traktatu o krokodylach* kabalisty Natana z Gazy. Cały ekslibris nabiera wówczas sensu soteriologicznego. Królewska śmierć, której w ramiona pada człowiek w ostatnim prostokącie, nie jest – jak na planszy Klingera – wybawicielem od cierpienia tego świata, gdzie rządzi nienasycona wola. „To nie ostateczny Zbawiciel – pisze Panas – lecz jedynie brama lub, mówiąc terminologią szachową, pole przemiany, przez które przechodzi człowiek i jego dusza w swej drodze do zbawienia”⁸⁰. Na końcu metamorfoz, „jeśli była to dusza ostatniego grzesznego człowieka, dusza najświętsza pokona bestię i objawi się światu w ziemskiej postaci Mesjasza”⁸¹. Odczytanie Władysława Panasa jest tak spójne, a zarazem tak hermetyczne, że polemika z nim wydaje się bardzo utrudniona. W ramach obranej przez badacza metody – nie sposób się z nim nie zgodzić. Inne odczytania natomiast mogą w ogóle nie odnaleźć przestrzeni do dialogu z Panasem. Temat (a)religijności Schulza, który jest fundamentalny dla lubelskiego literaturoznawcy, wciąż czeka na osobne studium. Dlatego postawię teraz kropkę.

Ostatni kościotrup znajduje się na tableau naturalnym, zaprojektowanym przez Schulza pod koniec roku szkolnego 1930/1931. Praca ta, choć nie daje tylu możliwości intertekstualnych odniesień, jest ciekawa jako świadectwo poczucia humoru artysty, który także tu zagrał kontrastem młodości i śmierci. Szcherzący się szkielet z kosą, który stoi w prawej części tablicy, wygląda jak szczególne błogosławieństwo, *memento mori* dedykowane trzydziestu czterem abiturientom z klasy VIII A (oddział matematyczno-przyrodniczy), których sfotografowane twarze, zatrzymane na progu dorosłości, zajmują centralne miejsce tego projektu.

nie unika numerologii

ostatni kościotrup

⁸⁰ W. Panas, op. cit., s. 123.

⁸¹ Ibidem.

O jeszcze innym przedstawieniu śmierci przez Schulza wiemy dzięki Reginie Silberner, która w latach dwudziestych często odwiedzała przyjaciela pisarza, Emanuela Pilpla. Ściany jego mieszkania pokryte były ponoć obrazami, rysunkami i grafikami artysty, prawdopodobnie z cyklu *Xigga bałwochwalcza*, chociaż nie tylko. „Utkwiła mi w pamięci – wspomina Silberner – naga kobieta wstępująca do wanny, do której murzyn nalewał z ciała bez głowy krew, a u stóp jej jak zawsze, głowa Mundka, Staszka Weingartena i innych, których znałam, no i głowa Brunona Schulza”⁸². Praca, o której opowiada Regina Silberner, zaginęła. Podobny motyw jednak wykorzystał Schulz w tle znanego nam młodzieńczego autoportretu ze sztalugami z 1919 roku. Niewykluczone zatem, że dekapitacja należała do stałego repertuaru wyobrażeń młodego artysty, ale nawet jeśli tak było (obecnie możemy tylko spekulować), to stanowiła ona raczej narzędzie obrazowania Schulzowskiego masochizmu, a nie śmierci jako takiej. Analiza tego tematu – zakładając, że w ogóle istniał poza tymi dwiema pracami – doprowadziłaby zapewne do erotyki Schulza, sfery niemal tak ciemnej i poznawczo niedostępnej jak śmierć.

Schulz(em) o śmierci

Tekst, który piszę, dawno już przestał być hasłem do *Słownika schulzowskiego*. Nie tylko dlatego, że kilkakrotnie przekracza rozmiar najdłuższego hasła z pierwszego wydania *Słownika* – i tak otwartego na mikroeseje. Przede wszystkim jednak nie prowadzi do żadnego rozwiązania, nie wprowadza ładu – choć bardzo się stara – nawet w ramach swojego dyskursu. Jest raczej zbiorem pytań, na które nie udziela odpowiedzi, a także przeglądem figur, metafor i symboli, które niekoniecznie się dopełniają. Tak sądzę teraz, gdy ponownie próbuję nadać im jakiś wspólny sens. Ale czy można było oczekiwać innego podsumowania?

Są pisarze, którzy chętnie mówią o „światopoglądzie twórczości”, a glosy i dopowiedzenia, którymi obudowują swoje dzieło, niekiedy urastają do równoprawnego składnika prozy. Takim pisarzem jest na przykład Witold Gombrowicz – by nie szukać daleko od Schulza. Indeks rzeczowy w *Dzienniku* odnotowuje czterdzieści dwa fragmenty dotyczące śmierci, a między nimi polemiki z egzystencjalistami czy chrześcijaństwem, ale też osobiste notatki, takie jak ta, datowana na rok 1958: „Śmierć staje się dla mnie coraz mniej ważna – ludzka, czy zwierzęca. Coraz trudniej mi zrozumieć osoby, dla których pozbawienie życia jest największą karą”⁸³,

⁸² R. Silberner, *Strzępy wspomnień. Przyczynek do biografii zewnętrznej Brunona Schulza*, Londyn 1984, s. 11.

⁸³ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, postłowie W. Karpiński, Kraków 2013, s. 371.

albo ta z 1966: „Dyskrecja śmierci (ale i choroby)! Ktoś, kto by nie wiedział, że się umiera na tym świecie, mógłby latami przechadzać się po naszych ulicach, drogach, parkach, polach, placach, zanimby odkrył, że coś takiego w ogóle ma miejsce. A też wśród zwierząt dyskrecja jest zdumiewająca. Jak się urządzają, na przykład, ptaki, by nikt nie wiedział, że zdechły? Lasy, gaje, powinny być nimi usiane, a jednak można spacerować i spacerować i nigdy prawie nie natrafisz na najmniejszy szkielecik. W co to wsiąka? Gdzie to znika?”⁸⁴. W wypadku Gombrowicza – jak sądzę – antropologia śmierci byłaby trudna, ale chyba jeszcze możliwa. Jeśli chodzi o Schulza, to jesteśmy skazani na domysły i szczególnie narażeni na uproszczenia. Nie mamy dostępu do autobiograficznego świadectwa takiego jak dziennik, które mogłoby odsłonić przed nami nowe konteksty tanatologiczne, dotyczące zarówno twórczości, jak i egzystencjalnych doświadczeń Schulza.

Na ten temat mówią dzisiaj tylko nieliczne wspomnienia, najczęściej spisywane po latach – niekiedy z trudem wydobywane z niepamięci – pozostawione przez osoby, które znały autora *Sklepów*. Jak trudno na ich podstawie zrekonstruować wyobraźnię tanatyczną Schulza, niech pokaże kilka przykładów. Wybieram te, które odnoszą się do lat trzydziestych, a zatem do dojrzałego okresu biografii pisarza.

Najwięcej i w sposób najbardziej opanowany Schulz opowiada o śmierci w prozie Andrzeja Chciuka. W *Atlantydzie* jest taki fragment. Chciuk odwiedza Schulza w jego gabinecie, a on – „było widać, że ma chandrę” – otoczony figurami gipsowymi, niby profesor Arendt w *Skleпах cynamonowych*, mówi do siebie: „Rzeczywistość, życie realne, wszystko co jest w życiu, jest tak małe, jest tak kruche, że nie ma sensu krzątać się wokół tych spraw. [...] To wszystko, wokół czego większość ludzi drepce z uporem, z zapobiegliwością się krząta, nie ma – patrząc na to z właściwej perspektywy – głębszego znaczenia; jest to życie mrówek i karakonów, skazanych na śmierć i rychły niebyt. [...] Lęk przed śmiercią, ten najważniejszy czynnik w życiu człowieka, lęk przed przemijaniem, który każdy na inny sposób stara się w sobie zagłuszyć, przezwyciężyć można tylko tworzeniem. Tylko to coś znaczy. To, co pozostaje po nas na drogach zapomnienia”⁸⁵. Podobne kwestie Chciuk przypisuje Schulzowi także w *Ziemi księżycowej*. Oto scena z pogrzebu rabina Wagmana. Chciuk i Schulz idą milcząco w kondukcje żałobnym, lecz nagle – na rogu ulic Mickiewicza i Czackiego, nieopodal miejsca, gdzie 19 listopada 1942 roku będzie zastrzelony – artysta przystaje:

„Gdzie to znika?”

pseudo-Schulz

⁸⁴ Ibidem, s. 883.

⁸⁵ A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 63.

„Schulz westchnął wtedy, że życie, składające się z radości, szczęścia, chorób, sukcesów i zmartwień, to właściwie wyścig każdego z nas ku śmierci.

– Nieustanny wyścig do śmierci – mruknął. – Dojrzewanie do własnej śmierci. Jedynie w sztuce przeżywamy własną śmierć, trwamy poza nią, tylko sztuka może przewyciężyć przemijanie wszystkiego.

– A czy to dobrze, czy źle? – spytałem niepewnie z odrobiną przekory. – Czy mogłoby być inaczej?

– Och – zachnął się – pan za dużo z Żydami przebywa, to pytanie jest typowo żydowskie. [...] Przeżywamy w sztuce, można też trwać w pamięci ludzkiej, aż po śmierć każdego pamiętającego. Sztuka jednak może trwać dłużej. To jest to błogosławieństwo dane artystom. I odpowiedzialność. Ech filozofowanie...”⁸⁶.

A oto druga scena. Chciuk po szkole odprowadza Schulza do domu. „Była jesień, kobierzec barw jesiennych i szemrzące pod nogami liście”. Uczeń i nauczyciel rozmawiają o krwawych zamieszkach wyborczych z 19 czerwca 1911 roku, w trakcie których zabito w Drohobyczu około trzydziestu ludzi. Schulz wspomina: „Rysowałem coś wtedy, szkicowałem z okna rynku potem te sceny, nie było wtedy aparatów fotograficznych, wie pan, chciałem to zanotować jakoś, te odemknięte spusty Apokalipsy. Brzmi to bardzo skrótowo i zdawkowo, ale od tego dnia wiedziałem, że będę pisał. Tamto przerażenie ciągle w sobie czuję, co jakiś czas oczywiście, tak jak jest z zadrą, o której się nie zawsze myśli i czuje ją, czy pamięta, zapomina nawet, lecz ból wraca [...]”⁸⁷. A za chwilę dodaje: „Pisanie? To potrzeba uporządkowania świata. Tak, ta nagłość pisania zaistniała we mnie chyba wtedy. To był ten szok, bez którego nie rodzi się w nas pisarz”⁸⁸. Trzeba jednak od razu powiedzieć, że proza wspomnieniowa Chciuka nie zawsze budzi zaufanie. Jak słusznie stwierdza Wiesław Budzyński, autor *Ziemi księżycowej* myli się, podając w tym samym fragmencie, że Schulz zdał maturę w 1911 roku – było to rok wcześniej. Dodatkowo, zdaniem Jerzego Ficowskiego, rodzina pisarza już w roku 1910 przeprowadziła się z kamienicy przy Rynku do domu przy ulicy Floriańskiej, co oznaczałoby, że Schulz nie mógł patrzeć na masarkę z okna. Przede wszystkim jednak zastanawia dokładność, z jaką Chciuk rekonstruuje swoje filozoficzne dialogi z Schulzem, podobnie jak fundamentalny, moralizatorski ton, a niekiedy też prostolinijna, zaczepna swada, z jakimi Schulz mówi w *Atlantydzie* i *Ziemi księżycowej*, nie tylko o śmierci – cechy tak bardzo obce jego prozie czy listom. Praw-

narodziny
pisarza?

⁸⁶ Idem, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księżwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 91.

⁸⁷ Ibidem, s. 89.

⁸⁸ Ibidem.

dopodobnie więc należałoby uznać te wspomnienia raczej za dokonanie beletrystyczne, a w cytowanych wypowiedziach rozpoznać tyleż słowa autora *Sklepów*, co opracowane literacko przekonania Chciuka⁸⁹.

Zupełnie innego Schulza zapamiętała Alicja Dryszkiewicz, która pod koniec XX wieku wspominała dawnego przyjaciela w listach do Henryka Berezy. Jej poruszający opis panicznej, wręcz afektowej, cielesnej reakcji, jaką w Schulzu spowodowało wyobrażenie śmierci, nie ma w sobie nic z poetyki książek Chciuka: „Kiedyś na jakiejś hali w Zakopanem, gdyśmy leżeli w słońcu, zapytał mnie: «A co ja tak naprawdę o nim myślę – czy jest może wariatem? A może tylko *illumine*, to znaczy nawiedzony» – Oczywiście zgodziłam się, że jest Nawiedzonym. – «A czy myślisz, że będę kiedyś sławnym i bogatym, i szczęśliwym?» Oczywiście, że tak, ale po śmierci. Przelęknęłam się tego, co palnęłam, bo on jakby chore zwierzę skulił się w kłębek, zbladł – ale to skulenie się jego – było jakby płodu w brzuchu matki [...]. Tak się on skulił i stał się podobny do brzydkiego tego płodu i twarz zawsze jakoś trójkątna – z za dużą głową, z ciasnym i spiczastym dołem – wtedy mnie przeraziła. Podniósł ręce i nimi objął głowę. Rozpaczliwie odrywałam mu te ręce – przeproszałam za to, co powiedziałam. Nie chciał patrzeć na mnie – nie chciał się rozprostować – przez dłuższy czas. Był po prostu zwitkiem cierpienia!”⁹⁰. Jeszcze inaczej przedstawia stosunek Schulza do śmierci Regina Silberner. To intrygujące, ale i frapujące wspomnienie dotyczy wieloletniego przyjaciela artysty, Emanuela Pilpla, który po długich zmaganiach z rakiem płuc zmarł w 1936 roku: „Podczas tej boleśnie przewlekającej się choroby, Schulz wiernie odwiedzał swego przyjaciela. Ale, jak mi to później opowiadał mój ojciec, Mundek coraz mniej mógł znieść jego obecność; raz wyrzucając Schulza, tłumaczył memu ojcu, że Bruna inspiruje ta atmosfera, że on lubi ten smród, nocniki...”⁹¹.

Mniejsza nawet o to, że autorka od razu dystansuje się od tego świadectwa, zaczerpniętego z drugiej, choć przecież zaufanej ręki: „Wyobrażam sobie przerażenie dobrego Schulza, obecnego przy tym głośnym wybuchu gniewu, już na wpół oszalałego z bólu przyjaciela”⁹². Te trzy opowieści, ale i trzy rodzaje wrażliwości ich autorów,

inny Schulz
Alicji
Dryszkiewicz

i Reginy
Silberner

89 A także interpretację biograficznego losu Schulza. W *Ziemi księżycowej* Chciuk pisze wprost: „Poniższy fragment jest opracowaniem kilku rozdziałów z *vie romancée* o Schulzu, z rzeczy niedokończonych i świadomie porzuconej. Dlaczego jej zaniechałem? Gdyż znam swe ograniczenia i coraz bardziej widzę, że w życiorysie Schulza gęstnieją luki, których już wiernie w zgodzie z faktami wypełnić nie można”. Ibidem, s. 80.

90 Listy Alicji Dryszkiewicz do Henryka Berezy przypomniał ostatnio Stanisław Rosiek w eseju, za którym cytuję to wspomnienie: S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 60.

91 R. Silberner, op. cit., s. 20.

92 Ibidem.

ten sam?

pokazują, pomiędzy jakimi skrajnościami trzeba dzisiaj szukać głosu – lub głosów – Schulza. Czy to ta sama osoba? Ten sam Schulz naucza gimnazjalistę Chciuka o przemijalności świata, a następnie kuli się w panice, gdy młoda kobieta spontanicznie żartuje na temat jego śmierci? Ten sam Schulz pielęgnuje umierającego Pilpla (a może chłonie aurę tej śmierci?), a potem czyteluje tkliwe, żałobno-romansowe rozdziały *Wiosny*?

Ostatnie wspomnienie, które wybrałem, odnosi się do końca lat trzydziestych lub może nawet do okresu radzieckiej okupacji Drohobycza. Poeta Marian Jachimowicz, który aż do roku 1945 mieszkał w pobliskim Borysławiu, zapamiętał skrawek niepozornego dialogu z Schulzem:

„Z wypowiedzi Schulza wyłaniała się często sylwetka Rilkego.

– Nigdy nie odżałuję, że Rilke nie żyje, że go osobiście nie znałem i nie poznam. – Uśmiechnął się i dodał: – Chyba na innym świecie...

– Wierzy pan w życie pozagrobowe?

– A pan? – spojrzał zaintrygowany.

– Zdaje mi się, że wraz z rozprzęgnięciem się ciała rozpręga się i reszta.

– Żartuję. Niestety, nic nie wskazuje, aby mogło być inaczej”⁹³.

Ta krótka wymiana zdań, gdyby miała rozwinięcie, mogłaby przed nami niejedno odsłonić. Ale Jachimowicz, choć jako świadek wydaje się wiarygodny, zachowuje milczenie. W jego wspomnieniu istotna jest nie tanatyczna wyobraźnia Schulza, lecz postać Rilkego. Dalszy ciąg narracji opowiada więc o podziwiew, jakim autor *Sklepów* darzył twórczość austriackiego poety. A zatem po raz kolejny – fragment, przyczynek nie-domknięcie. I tak już chyba zostanie. Jest raczej tak, jakby Schulz cały wszedł w swoje dzieło: w nowele, rysunki, obrazy, grafiki i listy. Właśnie listy – to rozpisane na lata doświadczenie przemijania, jałowości czasu. Te, które znamy, i te, które przepadły⁹⁴. („Jak dotknąć jego dzieła, które jest szeregiem błyszczących blizn?”⁹⁵ – gdzie indziej pyta Jachimowicz).

93 M. Jachimowicz, *Borysław – zagłębienie poetyckie*, „Twórczość” 1958, nr 4, s. 62.

94 Na przykład list wysłany przez Schulza do Zofii Nałkowskiej już w czasie wojny – niewykluczone, że w 1942 roku. O jego istnieniu dowiadujemy się z *Dzienników* pisarki. Kontekst, w jakim się pojawia, sugeruje, że Schulz mówił o świadomości Zagłady, a może także o przeczuciu własnej śmierci. „Dziwiłam się innym – tak umęczona ich losem, zawsze gotowa podstawić siebie w węzeł ich niezmiernego cierpienia. «Los bezsensowny» – w tym liście ostatnim. I tego już nie ma, kto to mówił (Bruno Schulz). Jak to zrozumieć, jak to wytrzymać. Dziwiłam się, nie mogąc pojąć tego losu i wobec niego postawy. Dziś, gdy ten los jest moim, postępuję tak samo. Są dni, w których żyję tak, jakbym miała żyć jeszcze jutro i pojutrze. I za rok. Nie myśląc o tym, że jestem stara i że się kończę. I wszystko naokoło się kończy. Z wielu przekrojów rzeczywistości wybieram ten, w którym mogę jakoś oddychać. Błogosławione szczegóły dnia, słońce wschodzące przez odsłonięte umyte szyby, uprana koszula i pończochy, jeszcze raz uporządkowane książki. A właśnie dziwiłam się, że siedzieli w swym kącie do ostatka, że nie poszli pod gołe niebo, na puste drogi polne i leśne. I sama nic podobnego nie umiem wytrzymać, i po krótkiej próbie rezygnuję”. Z. Nałkowska, *Dzienniki V: 1939–1944*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 425–426.

95 M. Jachimowicz, *Bruno Schulz*, „Poezja” 1966, nr 4, s. 89.

[inicjacje schulzowskie]

Katarzyna Warska: W granicach psychopatologii? Szkolna recepcja Brunona Schulza w okresie stalinowskim

Ze stalinowską szkołą Bruno Schulz zetknął się dwukrotnie: w porządku biografii przed wojną, w porządku recepcji – po wojnie. W obu wypadkach było to spotkanie zmierzające do uprzedmiotowienia twórcy i wykorzystania sztuki do celów propagandowych. I tak w 1939 roku po wkroczeniu Armii Czerwonej do Drohobycza Schulz pełnił nauczycielskie obowiązki w przeorganizowanych szkołach. Pisał o tym do Tadeusza Wojciechowskiego: „Nie wiem, czy Panu wiadomo, jakie są teraz wymagania i rygory w szkołach zwykłych, gdzie uczyć kreślenia. Człowiek w moim rodzaju nie może tego wytrzymać ani przez miesiąc, zamienia się w bezduszną maszynę”¹. Schulz miał nie tylko dalej uczyć, ale też oddać swój talent plastyczny w służbę nowej władzy – na przykład malować propagandowe obrazy oraz przygotowywać oprawę świąt państwowych.

W okresie stalinowskim twórczość Schulza nie była już aprobowana. Wszystkich wzmianek w prasie i książkach doliczylibyśmy się pewnie tyle, ile przed wojną ukazywało się w ciągu jednego roku. Były to próby przypominania poczytnego jeszcze niedawno pisarza, ale też wycelowane w niego ideologiczne ataki, często niewyrażone wprost, lecz posługujące się aluzją.

stalinowska
szkoła
dwukrotnie

¹ List Brunona Schulza do Tadeusza Wojciechowskiego z 4 września 1940 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 197.

Wychować człowieka socjalizmu

rok 1948

Po przejściu władzy politycznej partia komunistyczna rozpoczęła przejmowanie w Polsce władzy symbolicznej. Fundament tych zmian – obok sfery kultury – stanowiło szkolnictwo². Końcówka wojny i pierwsze lata powojenne wpływały jeszcze na rozwiązywanie spraw organizacyjnych: tworzono i ujednociano sieci placówek, odbudowywano zniszczenia wojenne, wprowadzano powszechny obowiązek szkolny i uzupełniano kadrę nauczycielską. Z tego względu kwestie ideologiczne schodziły na dalszy plan³.

Zasadnicze zmiany przyniósł dopiero rok 1948, kiedy to partia rozpoczęła proces kompleksowej reformy oświaty i pisania nowych programów nauczania. Ideologizacja wzmogła się po Krajowej Naradzie Aktywu Oświatowego PPR w październiku tegoż roku. W myśl podjętej wówczas rezolucji walka klasowa w przestrzeni szkolnej polegała na „konsekwentnym wypieraniu elementów obcej ideologicznie i klasowo treści oraz metod nauki i wychowania”, a prowadziła „przez śmiałe, codzienne i konkretne wzmacnianie w programach nauczania elementów ideologii marksizmu-leninizmu”⁴.

By wykształcić nowoczesnego człowieka socjalizmu, ruszyła jedenastoletnia szkoła ogólnokształcąca, składająca się z siedmioklasowej szkoły powszechnej i czteroklasowego liceum ogólnokształcącego. Wdrożony wraz ze zmianami strukturalnymi program nauczania języka polskiego był bardzo szczegółowy i narzucał surowy rygor zarówno autorom podręczników, jak i nauczycielom. Przy czym klasę dziesiątą i jedenastą, na które przypadała historia literatury XIX i XX wieku, obowiązywał nadal program będący tylko nieznaczną modyfikacją przedwojennych wytycznych⁵.

nowa metoda

W roku szkolnym 1949/1950 silnie zideologizowany *Program nauki w 11-letniej szkole ogólnokształcącej* określił także materiał dla ostatnich klas liceum⁶. Stanowił on odzwierciedlenie dążeń indoktrynacyjnych w szkolnictwie i opierał się na marksistowskiej metodzie oglądu literatury, kładącej nacisk na ekonomiczno-polityczno-społeczny kontekst

- 2 Szerzej na temat ideologizacji polonistyki szkolnej w okresie stalinowskim zob. M. Sienko, *Polonistyka szkolna w gorszej ideologii. Dyskusje wokół wychowania literackiego w latach 1944–1989*, Kraków 2002, s. 20–28. Informacje podawane w tej publikacji należy przyjmować z pewną ostrożnością, zebrany w niej materiał jest jednak nieoceniony przy odtwarzaniu historii powojennej szkolnej polonistyki.
- 3 Zob. S. Mauersberg, *Reforma szkolnictwa w Polsce w latach 1944–1948*, Wrocław 1974, s. 37–51.
- 4 *Rezolucja Krajowej Rady Aktywu Oświatowego Polskiej Partii Robotniczej*; cyt. za: *Podstawowe zadania w zakresie oświaty i wychowania*, „Polonistyka” 1948, nr 4, s. 1.
- 5 Zob. *Zarządzenie Ministra Oświaty z dnia 10 czerwca 1948 r. (Nr VI Pg 1453/48)* (Dz.Urz. MO 1948, nr 7, poz. 127).
- 6 *Program nauki w 11-letniej szkole ogólnokształcącej: projekt. Język polski*, Warszawa 1949.

twórczości artystycznej. Z tego też względu program nauki do języka polskiego, ukazujący tradycję literacką jako arenę walki klasowej, na pierwszy rzut oka przypominał raczej wytyczne dla nauczycieli historii. Opisano w nim wrogie socjalizmowi postawy społeczne i literackie, na których tle w międzywojniu mieli się wyróżniać: skamandryci, Awangarda Krakowska, Zespół Literacki „Przedmieście” oraz Stefan Żeromski, Zofia Nałkowska, Maria Dąbrowska, a szczególnie Władysław Broniewski, Leon Kruczkowski i Wanda Wasilewska jako „świadomi pisarze rewolucyjni”⁷.

Dzieła wymienionych autorów trafiły na listę lektur z okresu 1918–1939. Władza próbowała więc już z całą stanowczością stworzyć nowy oficjalny kanon literatury. Z drugiej strony zaś wyznaczała krąg odniesień negatywnych, antyideałów, uosabianych w programie przez Juliusza Kadena-Bandrowskiego oraz Kazimierza Wierzyńskiego. Twórcy programu, podobnie jak krytyka tamtego czasu, bezkompromisowo dzielili literaturę na wartościową, czyli „postępową”, i bezwartościową, czyli „reakcyjną”. Ważnym kryterium tego podziału była poza treścią forma utworów literackich, przy czym decydenci wyraźnie nie troszczyli się o walory artystyczne, lecz o zgodność z obowiązującą wówczas poetyką realizmu socjalistycznego.

Można łatwo zgadnąć, w którym kręgu należałoby usytuować skomplikowane formalnie, apolityczne utwory Schulza, choć w samym programie nie został on wymieniony. Nie widniał w wytycznych jako „wróg ludu” obok emigranta Wierzyńskiego i piłsudczyka Kadena-Bandrowskiego, ale na to, jak będą mieli postrzegać go uczniowie, wpływała także pozaszkolna aura wokół „choromaniaków”. Nie zaczęło się jeszcze łączenie Schulza z „Przedmieściem”, tak pochlebnie ocenianym w czasach stalinizmu.

Rok później zaczęto wdrażać pełną wersję *Programu nauki w 11-letniej szkole ogólnokształcącej*, przeformułowaną pod względem terminologicznym, ale także uszczegóławiającą opis zjawisk historycznych i literackich⁸. Zwraca uwagę wyrazisty podział na literaturę burżuazyjną oraz antyburżuazyjną. Pierwsza z nich to według programu „ucieczka pisarzy mieszczańskich od obiektywnego ukazywania istotnych konfliktów społecznych, od pełnego obrazu życia do opisywania psychiki ludzkiej (izolowanej sztucznie od rzeczywistości społecznej), do świata wewnętrznego i jego wyjątkowych, dziwnych fenomenów”⁹. I choć

nowy
kanon

7 Zob. *ibidem*, s. 90–92.

Osobną kwestią jest lista lektur z literatury powszechnej, na której dominują utwory autorów radzieckich.

8 Zob. *Program nauki w 11-letniej szkole ogólnokształcącej: projekt. Język polski*, Warszawa 1950.

9 *ibidem*, s. 100.

uczniowie zapoznawali się w szkole z niektórymi przykładami tej literatury, trudno powiedzieć, że oceniano ją pozytywnie, raczej niejednoznacznie negatywnie, jak w wypadku Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego, Juliana Przybosa, Marii Dąbrowskiej, Zofii Nałkowskiej oraz Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Nie było zresztą jako takiej listy lektur, wszystkie nazwiska zostały włączone w narrację o przedwojennej rzeczywistości.

W samym programie znów nie wymieniono Schulza. Powyższe sądy na temat „burżuazyjnych pisarzy” w formie bezrefleksyjnie stosowanych klisz padały jednak także pod jego adresem. Trudno zresztą nie zgodzić się z tym, że był pisarzem mieszczańskim, którego od spraw polityczno-społecznych bardziej interesowało zgłębianie ludzkiej psychiki. Szczególnie bliskie marksistowskiej ocenie twórczości Schulza wydaje się określenie „dziwne fenomeny”, które wkrótce stanie się etykietką dla jego utworów, nieco przeformułowaną w zależności od kontekstu.

„dziwne fenomeny”

Programy z roku 1949 i 1950 stanowią dowód, że zmiany w przedmiotach humanistycznych, jako tych, które mają najsilniejszy wpływ na światopogląd uczniów, stały się w oświacie priorytetem władz. Rolę nauczania literatury doceniał na Zjeździe Polonistów Zdzisław Libera: „Nie ma chyba innego przedmiotu nauczania, który by w takim stopniu jak historia literatury ojczystej łączył wartości poznawcze i emocjonalne. Nie ma chyba drugiego takiego przedmiotu nauczania, który by tak żywo i bezpośrednio oddziaływał na umysł, wolę, uczucie i wyobraźnię”¹⁰. W tej samej wypowiedzi Libera zwracał uwagę, że: „Problemem otwartym, wymagającym zastanowienia się, jest literatura okresu międzywojennego. Jakie z niej pozycje winny się znaleźć w lekturze szkolnej, na jakich utworach należy kształtować myśl i wyobraźnię młodzieży w dobie powstawania podstaw ustroju socjalistycznego”¹¹. Podkreślał wartość realizmu Dąbrowskiej, odnotował „załączki realizmu socjalistycznego” w utworach Kruczkowskiego, Wasilewskiej i Broniewskiego, ale wydaje się, że miał większe oczekiwania wobec programu nauczania literatury dwudziestolecia¹².

„załączki realizmu soc.”

Późniejsze instrukcje nie przyniosły istotniejszych poprawek¹³. W 1952 roku ministerstwo poleciło Instytutowi Pedagogiki przeprowadzenie rewizji obecnych treści nauczania ze wszystkich przedmiotów

¹⁰ Z. Libera, *Znaczenie wychowawcze nauczania literatury w dobie budowania podstaw socjalizmu (Referat wygłoszony na Zjeździe Polonistów w maju br.)*, „Polonistyka” 1950, nr 3–4, s. 74.

¹¹ Ibidem, s. 88–89.

¹² Zob. ibidem.

¹³ Zob. *Zarządzenie Ministra Oświaty z 16 czerwca 1951 r. (Nr GM. Sekr. – 2465/51) w sprawie instrukcji programowej i podręcznikowej dla 11-letnich szkół ogólnokształcących na rok szkolny 1951/52* (Dz.Urz. MO 1951, nr 11, poz. 135). Instrukcja na rok szkolny 1952/1953 wyszła jako osobne wydawnictwo.

i na wszystkich stopniach nauczania, a następnie stworzenie stałych programów¹⁴. Pokłosiem tych działań była *Instrukcja programowa dla 11-letnich szkół ogólnokształcących na rok szkolny 1954/1955*¹⁵. Kładła ona już nieco większy nacisk na analizę i interpretację dzieła literackiego oraz na jego warstwę formalną, poza tym wprowadzała ograniczenia w materiale oraz zwiększała liczbę godzin na poszczególne tematy¹⁶. Burzliwa dyskusja tocząca się na fali odwilży w rozmaitych periodykach świadczyła o tym, jak bardzo ta instrukcja pozostawała niezadowolająca dla środowiska polonistycznego¹⁷.

Zmianę retoryki wskazywała instrukcja na rok szkolny 1957/1958, będąca odzwierciedleniem zjawisk zachodzących w polskim życiu politycznym i społecznym¹⁸. Włączono do spisu lektur pisarzy zachodnioeuropejskich, jeszcze bez pokrewnego Schulzowi Franza Kafki. Widoczne było marksistowskie ujęcie historii literatury, ale procesy polityczno-ekonomiczno-społeczne nie przysłaaniały już tak dalece procesów artystycznych, a antagonizm burżuazyjno-proletariacki nie stanowił dominanty kompozycyjnej opisu treści programowych. Nie był to jednak dokument tak różny od wcześniejszych, jak można by się spodziewać po popaździernikowej krytyce ideologizacji oświaty. Co więcej, po odwilży władze oświatowe nawiązywały do tradycji roku 1948 i zapowiadały kolejną reformę oświaty oraz powrót do socjalistycznych wzorców wychowawczych¹⁹.

jeszcze
bez Kafki

Fabrykanci podręczników

Programy nauczania, zwłaszcza tak rygorystyczne jak te z lat pięćdziesiątych, wpływały na treści zawarte w podręcznikach, sprawdzane przez odpowiednie organy nadzorujące. Zatem można przyjąć, że to podręczniki, zapewne nawet w większym stopniu niż lekcyjne wypowiedzi

¹⁴ Szerzej o motywacjach zmian programowych zob. M. Sienko, op. cit., s. 46–47.

¹⁵ *Instrukcja programowa dla 11-letnich szkół ogólnokształcących na rok szkolny 1954/1955*, Warszawa 1954.

¹⁶ Zob. Z. Libera, *Przeciwko werbalizmowi i schematyzmowi w nauczaniu literatury*, „Głos Nauczycielski” 1954, nr 37; P. Bagiński, *Nad nową instrukcją programową języka polskiego*, „Polonistyka” 1954, nr 4, s. 18.

¹⁷ Streszczenie dyskusji na temat podręczników i programów, toczącej się między 1953 a 1958 rokiem, zob. w: M. Sienko, op. cit., s. 48–69.

¹⁸ *Instrukcja programowa dla liceów ogólnokształcących na rok szkolny 1957–58. Język polski. Klasy VIII–XI*, Warszawa 1957. Zob. też: *Projekt programu literatury. Klasy IX–XI*, „Polonistyka” 1956, nr 5, s. 49–69; P. Bagiński, *Nad nowym programem języka polskiego dla klas licealnych*, „Polonistyka” 1957, nr 5.

¹⁹ Zob. *Referat Władysława Gomułki na IX Plenum: Węzłowe problemy polityki partii*, „Nowe Drogi” 1957, nr 6, s. 3–55; *Wypowiedź Witolda Jarońskiego na XIII Plenum KC PZPR*; cyt. za: M. Pęcherski, *Szkoła ogólnokształcąca w Polsce Ludowej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 123.

samych nauczycieli, były emanacją założeń ministerialnych²⁰. Przy tym uczeń miał realny kontakt wyłącznie z podręcznikiem i nie zdawał sobie sprawy z urzędowych wytycznych. Tymczasem nazwisko Schulza nie pojawiło się w programach, ale wspominali o nim właśnie autorzy podręczników. Paradoksalnie to na ich kartach można było śledzić zmieniające się opinie na temat twórczości przemilczanych gdzie indziej pisarzy dwudziestolecia.

Najpierw – w początkach powojennego szkolnictwa – obowiązywały nie tylko programy, ale również, co tym bardziej zrozumiałe, podręczniki sprzed roku 1939. Zresztą ich także brakowało, dlatego przepisywano je na maszynach i naprędce powielano. Aby zaspokoić niedostatek, wydawano gazetki i broszurki dla uczniów i nauczycieli²¹. Wznawiane były opublikowane w latach trzydziestych opracowania Juliusza Balickiego i Stanisława Maykowskiego *Mówią wieki* oraz *Obraz literatury polskiej* Antoniego i Mikołaja Mazanowskich, w których nie ujmowano pisarzy współczesnych²².

Na rok szkolny 1946/1947 został szybko i niestarannie przygotowany podręcznik Teofila Wojeńskiego *Historia literatury polskiej*²³, obejmujący dwie klasy liceum ogólnokształcącego i kończący się na literaturze Młodej Polski. Aż do roku 1950 nie opublikowano żadnego podręcznika omawiającego zagadnienia z literatury następnych okresów. Trzecią klasę obowiązywały jednak trzyczęściowe *Drogi i rozdroża* Jerzego Kreczmarra i Juliusza Saloniego – wypisy uwzględniające literaturę dwudziestolecia i powojenną, niezawierające oczywiście utworów Schulza²⁴.

W 1950 roku jako książka pomocnicza dla ucznia pojawiła się antologia artykułów krytycznoliterackich, opracowana przez Jana Zygmunta Jakubowskiego i Kazimierza Budzyka, której pierwszy tom obejmował romantyzm i pozytywizm, a drugi – naturalizm, modernizm i literaturę współczesną²⁵. W drugim tomie znalazły się szkice o pojedynczych autorach (Gabriela Zapolska, Adolf Dygasiński, Jan Kasprowicz, Stefan

podręcznik
sprzed
1939

tylko
wypisy

20 Na temat indoktrynacji nauczycieli zob. S. Mauersberg, *Indoktrynacja komunistyczna nauczycieli polskich w latach 1947–1956*, w: *Oświata, wychowanie i kultura fizyczna...*, s. 115–123.

21 Zob. S. Mauersberg, op. cit., s. 43–44.

22 Zob. J. Balicki, S. Maykowski, *Mówią wieki. Wyciąg z podręcznika do nauki języka polskiego w gimnazjach*, Poznań 1945; A. i M. Mazanowscy, *Obraz literatury polskiej*, okresem lat 1918–1947 uzupełn. S. Papee, t. 1–2, Kraków 1947.

23 T. Wojeński, *Historia literatury polskiej*, t. 1–2, Warszawa 1946. Podręcznik ten wznawiany był także w latach 1947, 1948 oraz 1949.

24 J. Kreczmar, J. Saloni, *Drogi i rozdroża. Wypisy polskie dla klasy trzeciej gimnazjum (dawnej czwartej)*, cz. 1–3, Warszawa 1948.

25 *Materiały do nauczania historii literatury polskiej: wybór artykułów krytyczno-literackich*, t. 2: *Naturalizm–modernizm, literatura współczesna*, wyboru tekstów dokonali K. Budzyk i J. Z. Jakubowski, Warszawa 1950.

Żeromski, Mieczysław Jastrun, Adam Ważyk), okresach literackich (jak *Młoda Polska*, proza powojenna), utworach (*Chłopi*, *Przedwiośnie*, *Pociąg i diament*, *Stare i nowe*) lub zbiorach (*Ludzie stamtąd*), szkic o kobiecych relacjach obozowych oraz marksistowskie wyznania Jerzego Andrzejewskiego²⁶.

W latach 1950–1954 przygotowywano i wprowadzano nowe podręczniki i wypisy z literatury dla różnych epok i okresów. Zadanie ich opracowania zlecono Instytutowi Badań Literackich, za druk odpowiedzialne były Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych. Od roku szkolnego 1951/1952 jako materiał pomocniczy obowiązywał więc podręcznik *Historia literatury polskiej dla klasy XI* – część pierwsza Jakubowskiego²⁷ i druga Ewy Korzeniewskiej, przygotowana we współpracy z Andrzejem Wasilewskim²⁸.

We wstępie autorka charakteryzowała literaturę dwudziestolecia, uwzględniając w swojej analizie także twórczość Schulza:

„W prozie kierunek ten [formalizm] dążył celowo do zdeformowania obrazu świata. Pisarze tacy, jak Gombrowicz, Choromański, Schultz [sic!], zniekształcali zjawiska i postacie za pomocą różnych zabiegów stylistycznych i kompozycyjnych. Tworzyli postacie i sytuacje groteskowe, które miały symbolizować ich wstręt do życia, lubowali się w nastrojach grozy, tajemniczości, melodramatu, co stwarzało obraz świata pogrążonego w chaosie, nie dającego się ani zrozumieć, ani celowo zorganizować.

Oderwanie się tego kierunku sztuki od życia było jednak czymś pozornym. Dziś dla nas jasna jest reakcyjność takich teorii. Chodziło o to, aby sztuka nie przekazywała treści rewolucyjnych, zagrażających ustrojowi. Formalizm był więc jednym z najbardziej reakcyjnych kierunków, który walczył ze społecznym znaczeniem i rolą sztuki jako czynnika kształtującego nowe formy społeczne”²⁹.

Powyższe akapity to zresztą niezbyt reprezentatywna próbka ocen zawartych w syntezie okresu dwudziestolecia, wydaje się bowiem, że Korzeniewska nieraz posuwała się dalej w tworzeniu antagonizmów³⁰. We fragmencie poświęconym Schulzowi i innym przedstawicielom „formalizmu” widać jednak kolaż marksistowskich sloganów, nieopartych

Schultz [sic!] zniekształca

26 Wśród autorów szkiców są autorzy późniejszych podręczników, na przykład Jastrunem i Broniewskim zajął się Ryszard Matuszewski, relacjami obozowymi – Ewa Korzeniewska.

27 J. Z. Jakubowski, *Zarys literatury polskiej dla klasy XI wraz z antologią poezji i publicystyki*, cz. 1: 1887–1918, Warszawa 1951 (podręcznik wydawany do roku 1956).

28 E. Korzeniewska, *Zarys literatury polskiej dla klasy XI wraz z antologią poezji i publicystyki*, cz. 2: 1918–1950, oprac. przy współpracy A. Wasilewskiego, Warszawa 1952 (następne i ostatnie wydanie ukazało się rok później). Korzeniewska, obecnie chyba nierozpoznawalna w środowisku polonistycznym, należała do pokolenia roku 1910, w IBL-u zajmowała się głównie twórczością Marii Dąbrowskiej.

29 E. Korzeniewska, *Zarys literatury polskiej dla klasy XI...*, wyd. 2, Warszawa 1953, s. 8.

30 Zob. ibidem, s. 3–10.

żadnym szczegółowym argumentem. Wymienieni pisarze byli, według autorki, obojętni na treść sztuki i skupiali się wyłącznie na warstwie formalnej. Co ważniejsze – okazywali także niechęć względem człowieka i postępu, a nawet świata w ogóle, nie proponując żadnych wartości pozytywnych. Korzeniewska dostrzegła w działaniach artystycznych Schulza zakamuflowaną, lecz prowadzoną z pełną premedytacją walkę o utrzymanie społecznego *status quo*. Ponadto zarysowana przez nią interpretacja wydaje się jedną z mroczniejszych wizji opowiadań Schulza, skrajnie odmienną od dominującej później wizji powrotu do dzieciństwa.

„dogmatyzm
tych
sformułowań”

Dogmatyzm tych i innych sformułowań z *Zarysu literatury polskiej dla klasy XI* spotkał się z krytyką nawet w kręgach marksistowskich. To właśnie podręcznik Korzeniewskiej wywołał toczącą się od 1953 roku gorącą dyskusję o programach i podręcznikach, w której wzięły udział różne środowiska – bardziej i mniej związane z samym nauczaniem literatury: nauczyciele, badacze, działacze oświatowi oraz pisarze. Przebieg początków dyskusji przedstawił Kazimierz Wyka – sam autor podręcznika i polemista³¹. Lawinę sprowadzili Roman Karst i Adam Klimowicz artykułami opublikowanymi w „Przeglądzie Kulturalnym”³². W ten sposób rozpoczęła się „kampania na Krakowskim Przedmieściu”, jak Julian Krzyżanowski nazwał ją w 1961 roku, „stoczona między fabrykantami nieudanych podręczników a zirytowanymi członkami związku literatów”³³.

fabrykantka
nieudanego
podręcznika

Celem ataków stał się na początku głównie podręcznik Korzeniewskiej, o którym debatowano między innymi na sekcji poezji ZLP 7 października 1953 roku³⁴. Na autorkę spadły gromy za wulgaryzację marksizmu, daleko posunięte uproszczenia i pominięcie artystycznej warstwy utworów literackich. Karst zarzucał jej odstraszenie uczniów od literatury przez używanie banalnych formułek. Stwierdzał, że *Zarys literatury polskiej dla klasy XI* to mistyfikacja: „To nie jest zarys literatury polskiej. To może jakaś mniej lub więcej zestrojona analiza wypowiedzi politycznych naszych pisarzy, wypowiedzi uczynionych bądź w prozie, bądź w mowie wiązanej. Tutaj nie ma żadnej analizy zjawiska literackiego jako takiego,

31 Zob. K. Wyka, *O podręcznikach – serio*, „Życie Literackie” 1953, nr 47, s. 1–2; oraz idem, *O podręcznikach polemicznie*, „Życie Literackie” 1953, nr 48, s. 2.

32 Zob. A. Karst, *Literatura na opak. Po egzaminach wstępnych na wyższe uczelnie*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 35, s. 1; A. Klimowicz, *O pewnej przedmowie i niektórych truizmach*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 37, s. 1–2; a także: S. Łastik, *Pomówmy teraz o programach*, „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 4, 7; H. Sławińska, *Początki edukacji literackiej*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 38, s. 1.

33 J. Krzyżanowski, *Literatura w szkole średniej*, „Nowa Szkoła” 1961, nr 1, s. 3.

34 Zob. np. K. Wyka, *O podręcznikach – serio*, s. 1.

nie ma żadnej analizy zjawiska literackiego, będącego wyrazem jakichś sprzeczności danej epoki, wyrazem jakiejś wewnętrznej rozterki pisarza, tu nie ma analizy wzruszenia literackiego!”³⁵.

Największą rolę w odsuwaniu Korzeniewskiej od pisania podręcznika miała chyba krytyka Słonimskiego, w której wykpiwa on wiele sformułowań czytanych na co dzień przez uczniów klasy jedenastej. Piętnuje niezgrabności: „na stronie sto sześćdziesiątej trzeciej znajdujemy przy nazwisku Sherlock Holmes objaśnienie: «Sławny detektyw angielski». Stosując konsekwentnie podobną metodę objaśnień trzeba by nazwać Pana Tadeusza sławnym porucznikiem legionów”³⁶. Główne zarzuty Słonimskiego dotyczyły jednak bezmyślnego „marksizmu” Korzeniewskiej i fałszowania historii³⁷. Wyliczył on też autorów niesłusznie pomijanych przez nią milczeniem – na przykład Leśmiana, Pawlikowską, Zegadłowicza, Parandowskiego, albo zmarginalizowanych – jak Iwaszkiewicz³⁸.

Zdaje się, że w całej dyskusji nikt nie wstawił się za Schulzem. Błędny zapis jego nazwiska zapamiętał jednak Artur Sandauer, który w 1965 roku na łamach „Współczesności” napiętnował ignorancję Korzeniewskiej. Wtedy też odniósł się do książki Ryszarda Matuszewskiego, pochodzącej z podobnego czasu co *Zarys literatury polskiej dla klasy XI*³⁹. Mowa o jego *Literaturze międzywojennej*, wydanej w 1953 roku, która choć nie była podręcznikiem, zapewne służyła niejednemu poloniście, skoro brakowało odpowiednich opracowań szkolnych⁴⁰. Wskazywałaby na to także bardzo przychylna recenzja Władysława Janczewskiego,

Słonimski
wykpiwa

35 R. Karst, *O stylu naszych podręczników*, „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 4. Korzeniewskiej bronił Libera. Wspominał o trudnym zadaniu, jakie przed nią stało, trudniejszym niż to, z którym musieli zmierzyć się inni autorzy podręczników, ponieważ nie ma opracowań literatury, o której ona pisała. Zapewniał, że dzięki toczącej się dyskusji powstanie lepszy podręcznik, i zachęcał do dalszych debat (Z. Libera, *Dyskusja musi się rozwinąć!*, „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 5).

Zob. także inne głosy w dyskusji: J. Iwaszkiewicz, *Kształćmy w młodości poczucie piękna*, „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 4; M. Jastrun, *O pełne wychowawcze oddziaływanie literatury*, „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 4–5; J. Pomianowski, „Nowa Kultura” 1953, nr 42, s. 5.

36 A. Słonimski, *Literatura w podręcznikach szkolnych*, w: idem, *Artykuły pierwszej potrzeby*, Warszawa 1959, s. 6–7.

37 Zob. ibidem, s. 7.

38 Zob. ibidem, s. 8–9.

39 A. Sandauer, *Wojna o Schulza*, „Współczesność” 1965, nr 5, s. 3.

40 R. Matuszewski, *Literatura międzywojenna*, Warszawa 1953. W tym czasie Matuszewski opublikował też artykuł *My i dwudziestolecie*, w którym nie wymienia co prawda nazwiska Schulza, ale ocenia bliską Schulzowi literaturę: „tu trzeba powiedzieć, że przy jakimkolwiek zetknięciu z tą literaturą następuje na ogół u ciekawych gruntowne rozczerowanie. Jak to, więc to są takie bzdury? – zapytują po przejrzeniu poezji futurystów, dramatów Witkacego czy *Ferdynurka* Gombrowicza. Myśleli, że ktoś ukrywa przed nimi bóg wie jakie skarby. Literatura reakcyjna i faszystowska, o ile wpadnie komuś w ręce, budzi zrozumiały niesmak”. Dalej radzi nie trzymać takich utworów w tajemnicy, by nie były kuszącym zakazanym owocem (R. Matuszewski, *My i dwudziestolecie*, „Nowa Kultura” 1953, nr 40, s. 3).

wydrukowana w „Polonistyce”, w której podkreślał on właśnie wagę książki Matuszewskiego dla nauczycieli, którzy do tej pory nie mogli liczyć na żadną pomoc w postaci kompleksowego opracowania okresu 1918–1939⁴¹.

trzykrotnie
– krótko
i niepochlebnie

Autor *Literatury międzywojennej* wspominał o Schulzu trzykrotnie – krótko i niepochlebnie. Najobszerniejszy passus to zaledwie jedno znamienne zdanie: „W granice psychopatologii wkraczały także [podobnie jak *Zazdrość i medycyna* Michała Choromańskiego] pełne niesamowitych wizji utwory Brunona Schulza (*Sklepy cynamonowe* 1934 i *Sanatorium pod klepsydrą* 1937)”⁴². Dwa pozostałe napomknienia o Schulzu stawiały go obok Kadena-Bandrowskiego w rządzie ekspresjonistów – jako autora „dziwacznych utworów”, będących „wyrazem bezradnego zbłąkania i ucieczki od rzeczywistości”, oraz w gronie satelitów „Przedmieścia” – wraz z Gustawem Morcinkiem. Obu pisarzy – „mimo różnic ideowych i artystycznych” – próbowano, jak relacjonuje Matuszewski, wciągnąć do tej grupy literackiej⁴³. Po latach przyznał jednak rację atakującemu go w połowie lat sześćdziesiątych Sandauerowi i w *Alfabecie*, wyjaśnwszy genezę *Literatury międzywojennej*, napisał o niedoczytaniu Schulza w tamtym czasie i zbyt daleko posuniętych inspiracjach Ignacym Fikiem⁴⁴.

Nareszcie podręcznik

Niedługo po publikacji *Literatury międzywojennej* Matuszewski otrzymał propozycję napisania podręcznika dla klasy jedenastej od ówczesnej wiceminister oświaty Zofii Dembińskiej⁴⁵. W roku szkolnym 1954/1955 ministerstwo zatwierdziło napisaną przez niego *Historię literatury polskiej*, która zastąpiła publikację skompromitowanej Korzeniewskiej⁴⁶.

Matuszewski pełnił wtedy funkcję kierownika Pracowni Literatury Współczesnej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Wy różniał się na tle innych autorów podręczników tego czasu – był bowiem głównie krytykiem, nie zaś historykiem literatury. Nie zapisał się zresztą w pamięci kolejnych pokoleń polonistów jako wybitny literaturoznawca. Jego podręczniki zmonopolizowały jednak szkolny dyskurs o międzywojniu, w tym o Schulzu, na wiele lat.

wieloletni
monopol
Mat.

41 W. Janczewski, *Oczekiwana i potrzebna książka*, „Polonistyka” R. VII, 1954, nr 3, s. 39–43.

42 R. Matuszewski, *Literatura międzywojenna*, s. 255.

43 Ibidem, s. 106.

44 Idem, *Fik Ignacy*, w: idem, *Alfabet. Wybór z pamięci 90-latką*, Warszawa 2004, s. 108.

45 Ibidem, s. 412.

46 Zob. R. Matuszewski, *Historia literatury polskiej. Materiały do nauczania dla klasy XI*, z. 1–3, Warszawa 1955–1956.

Zapewne autor przygotowywał podręcznik w dużym pośpiechu. Najpierw ukazał się zeszyt pierwszy, poświęcony twórczości Żeromskiego w latach 1914–1925, Staffa od roku 1918, Tuwima, Nałkowskiej, Dąbrowskiej i Broniewskiego – wraz z antologią utworów. Informacje o innych pisarzach dwudziestolecia znajdowały się już w zeszycie drugim⁴⁷. Na czoło wysuwał się w nim Boy-Żeleński jako człowiek instytucja, wśród poetów zaś Słonimski. Krótsze notki jako „inni poeci dwudziestolecia” otrzymali „niezwykły i oryginalny” Bolesław Leśmian i „doskonała” Maria Pawlikowska-Jasnorzewska; krytyce poddano szeroko pojętą awangardę, na tle której wyróżniali się Julian Przyboś i Józef Czechowicz. Osobną grupę stanowili poeci rewolucyjni – Edward Szymański i Stanisław Ryszard Dobrowolski – oraz szerzej przedstawieni prozaicy rewolucyjni – szczególnie Kruczkowski i Wasilewska.

Po nich Matuszewski charakteryzował pokrótce innych pisarzy, Schulzowi poświęcając jeden akapit: „Inny nieco charakter [od Gombrowiczowskich] miały pełne fantastycznych wizji powieści Brunona Schulza: *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod klepsydrą*. Jego fantastyka była dramatyczną próbą przeciwstawienia się szarzyźnie i beznadziejności mieszczańskiego życia w małym, prowincjonalnym miasteczku, swoistą formą protestu przeciw płaskim, trywialnym schematom tego życia, niespokojnym szukaniem wyjścia z nich. Schulz był osobiście człowiekiem o poglądach postępowych, współpracował z zespołem «Przedmieście» i z pismem «Sygnały». W utworach swoich ulegał jednak wyraźnie tendencjom antyrealistycznym⁴⁹. Fantastycznie przetworzony obraz świata w jego powieściach mówił o wewnętrznym skłóceniu pisarza z otaczającą go rzeczywistością, ale prawdziwego mechanizmu tej rzeczywistości nie wyjaśniał, nie doprowadzał do żadnych bezpośrednich wniosków

akapit
Mat. o Sch.

47 Zob. idem, *Historia literatury polskiej. Materiały do nauczania dla klasy XI*, z. 1, [cz.] 1: Żeromski, Staff, Tuwim, Nałkowska, Dąbrowska, Broniewski, Warszawa 1955; a także idem, *Historia literatury polskiej. Materiały do nauczania dla klasy XI*, z. 1, [cz.] 2: Antologia, Warszawa 1955.

48 Idem, *Historia literatury polskiej. Materiały do nauczania dla klasy XI*, z. 2: Boy-Żeleński, Słonimski, inni poeci dwudziestolecia, rozwój literatury rewolucyjnej w dwudziestoleciu: Kruczkowski, Wasilewska, inni prozaicy dwudziestolecia, uwagi końcowe, Warszawa 1955.

49 Sam Schulz tak pisał na temat realizmu w liście do Anny Płockier: „Wydaje mi się, że realizm, jako wyłączna tendencja do kopiowania rzeczywistości jest fikcją. Nigdy nie było takiego. Realizm stał się zmorą i straszakiem nie-realistów, istnym szatanem średniowiecza malowanym na wszystkich ścianach jaskrawymi barwami. Proponowałbym dla określenia realizmu [użyć] terminu czysto negatywnego: jest to metoda, która stara się pomieścić swe środki w obrębie pewnych konwencji, postanawia nie łamać pewnej konwencji, którą nazywamy rzeczywistością lub zdrowym rozsądkiem lub prawdopodobieństwem. W obrębie tych granic pozostaje mu bardzo szeroka skala środków, jak szeroka, dowodzi właśnie Mann, który wyczerpuje wszystkie sfery i piekła, nie łamiąc konwencji realistycznej. Mann albo Dostojewski [...] dowodzą, jak mało zależy na przekroczeniu albo zachowaniu linii realizmu, że jest to sprawa po prostu gestu, pozy, stylu” (list Brunona Schulza do Anny Płockier z 6 listopada 1941 roku, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 212).

społecznych. Bruno Schulz – jak wielu innych pisarzy – padł ofiarą hitlerowskiego terroru w czasie okupacji”⁵⁰.

Fragment ten pochodzi z podrozdziału „Fantastyka i groteska w prozie dwudziestolecia”, w którym Matuszewski zawarł głównie analizę twórczości Witkacego oraz również jednoakapitową wzmiankę o Gombrowiczu, po której następowała właśnie krótka informacja o Schulzu. Wymowa tej charakterystyki jest zdecydowanie odmienna od fragmentów z *Literatury międzywojennej*⁵¹, choć łatwo dostrzec powrót do niektórych formuł. Fraza „pełne niesamowitych wizji” zostaje zastąpiona przez „pełne fantastycznych wizji”, a „ucieczka od rzeczywistości” staje się tu „szukaniem wyjścia”⁵². Są to jednak realizacje tych samych programowych klisz.

Następują przesunięcia akcentów, poprzez które Matuszewski zdaje się bronić Schulza, zachowując przy tym wierność oficjalnym wykładniom. Głównym wątkiem tego typu zdaje się powracająca współpraca Schulza z „Przedmieściem”, która ma powiązać go z nurtem „postępowym”. Była to interpretacja zapewne celowo na wyrost, gdyż relację Schulza z tą grupą literacką trudno nawet nazwać luźną czy epizodyczną – żaden jego utwór nie ukazał się w przedwojennych tomach zbiorowych *Przedmieście* i *Pierwszy maja*. Dopiero w 1959 roku zamieszczono *Sierpień* w wyborze pism „Przedmieścia”⁵³.

Podobną funkcję pełniło zapewnienie o postępowych poglądach Schulza, opatrzone enigmatycznym słówkiem „osobiście”. Czy ma być to przeciwstawienie pisarza osobie prywatnej? Ale współpraca z „Przedmieściem” i „Sygnałami” była przecież przejawem działalności twórczej. Może więc Matuszewski akcentuje raczej rozdarcie Schulza artysty, a „osobiście” znaczy tyle co „w przeciwieństwie do innych antyrealistów”. Tym właśnie tendencjom Schulz „ulegał” – w trybie niedokonanym, jakby z powodu słabości i zagubienia, nie zaś z premedytacją, jak oceniała to Korzeniewska.

Schulz nie akceptował zresztą – według charakterystyki Matuszewskiego – otaczającej go rzeczywistości, a zatem nierówności społecznych

Schulz jako „postępowiec”

„osobiście”

50 R. Matuszewski, *Historia literatury polskiej. Materiały do nauczania dla klasy XI*, z. 2, Warszawa 1955, s. 124–125.

51 Podobnie obszedł się Matuszewski z innymi pisarzami wymienionymi wcześniej w rozdziale „Odwrót od realizmu”. Zob. R. Matuszewski, *Literatura międzywojenna*, s. 236–256.

52 Matuszewski we wspomnianym już artykule *My i dwudziestolecie* przypisywał Putramentowi podział literatury dwudziestolecia na nurt „ucieczki od rzeczywistości” i nurt „ulegania ideologii burżuazyjnej”, od czego sam Putrament potem się odżegnywał. Matuszewski podkreślał zaś rozmycie tych kategorii i to, że istnieli również pisarze pośredni. Czy to do nich miał należeć Schulz?

53 Zob. B. Schulz, *Sierpień*, w: H. Boguszewska [i inni], *Przedmieście. Zespół Literacki Przedmieście*, Warszawa 1959; Zespół Literacki „Przedmieście”, *Przedmieście*, z przedmową H. Kraheleskiej, Warszawa 1934. Więcej na ten temat zob. np. w: D. Knysz-Rudzka, *Od naturalizmu Zoli do prozy zespołu „Przedmieście”. (Z dziejów tradycji naturalistycznej w wieku XX)*, Warszawa 1972.

i rządów sanacji. Skonfrontowany ze wzorcem pisarza zaangażowanego ideowo, odgrywającego ważną rolę w społeczeństwie, wypadał oczywiście blado, ale w tej alienacji Matuszewski zdaje się szukać dla niego obrony. Schulz był jakby już o krok od właściwej drogi, ale jej nie odnalazł, bo nie rozumiał sytuacji historycznej. Przez to też wybierał złą metodę opisu rzeczywistości, z którą się jednak nie godził. Ten właśnie bunt akcentowany był chyba jako najbardziej wartościowy.

Matuszewski wprowadził jeden fakt z pozaliterackiej biografii Schulza – śmierć z rąk hitlerowca w czasie wojny. Ten biografem otrzyma już stałe miejsce w jego podręcznikach, co zapewne będzie stanowiło jedno z wielu źródeł powstania i ugruntowania się mitu śmierci Schulza, silnie obecnego także w nauczaniu szkolnym.

Podczas omawiania tej i innych prac Matuszewskiego pojawiają się liczne pytania o sposób doboru materiału do danego podręcznika i pochodzenie pomysłów interpretacyjnych w nim zawartych, a w warstwie formalnej nawet poszczególnych sformułowań i stylistyki tekstu. Matuszewski po latach wspominał kilkakrotnie o podporządkowaniu się aparatowi kontroli⁵⁴. Nad prawomyślnością podręczników czuwały bowiem trzy instancje: na najniższym poziomie był to redaktor w wydawnictwie, na kolejnym oddelegowany pracownik ministerstwa oświaty, na ostatnim zaś cenzor w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk⁵⁵. Nadzór instytucjonalny powodował ponadto wyzwolenie się mechanizmu świadomej lub nieświadomej autocenzury, przez którą autor sam dopasowywał się do stawianych przed nim oczekiwań⁵⁶.

Do 1955 roku, a mniej żarliwie jeszcze rok później, trwała dyskusja o podręcznikach. Władysław Szyszkowski napisał, że w jej efekcie zmniejszyła się liczba autorów, których uczeń znał tylko z nazwiska, a z którymi

trzy instancje
kontroli

54 Zob. R Matuszewski, *Słonimski Antoni*, w: idem, *Alfabet*, s. 413; idem, *Nie staję do konkurencji*, „Dekada Literacka” 1993, nr 6, s. 11.

55 Szerzej na temat kontroli podręczników zob. w rozdziale „Powstawanie podręcznika” w: J. Wojdon, *Propaganda polityczna w podręcznikach dla szkół podstawowych Polski Ludowej (1944–1989)*, Toruń 2001, s. 261–287.

56 Na marginesie można by dodać, że dwa źródła wskazują na związki Matuszewskiego z Schulzem. Pierwszym z nich jest relacja Zbigniewa Moronia przytaczana przez Jerzego Ficowskiego w *Okolicach sklepów cynamonowych*. Według niej Matuszewski miał uczestniczyć w przekazywaniu Schulzowi aryjskich papierów (zob. J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych*, w: idem, *Regiony wielkiej heretki i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 217). Druga wzmianka pojawia się w komentarzu Hanny Kirchner do dzienników Nałkowskiej. Matuszewski miał napisać do Kirchner w liście, że w 1942 roku to on zawiadomił Nałkowską o śmierci Schulza. Informację tę otrzymał od Tadeusza Szturm de Sztrema, z którym pracował w Zarządzie Miejskim i który prosił go o przekazanie złych wieści Nałkowskiej (H. Kirchner, przypis 3 do wpisu z 6 VIII 1940 roku, w: Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 5: 1939–1944, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 209; H. Kirchner, przypis 3 do wpisu z 27 I 1943, w: ibidem, s. 426). Później potwierdzał tę wersję Matuszewski w swoim *Alfabecie* (Nałkowska Zofia, w: idem, *Alfabet*, s. 330).

nie mógł powiązać żadnego utworu literackiego, ponieważ sam go nigdy nie czytał. Uważał też, że wciąż proces ten nie dawał zadowalających rezultatów⁵⁷. Matuszewskiego oceniano wtedy raczej bardzo dobrze. Pochlebnie o jego pracy wypowiedział się między innymi Salomon Łastik w referacie wygłoszonym na zebraniu Pracowni Literatury Współczesnej Instytutu Badań Literackich, którego skrót pod tytułem *Nareszcie podręcznik* ukazał się w „Życiu Literackim”⁵⁸.

Rosiak
krytycznie

Krytyczną recenzję wystawił Matuszewskiemu prawdopodobnie tylko Roman Rosiak. Od zamieszczonego w 11. numerze „Kamery” z 1957 roku szczegółowego artykułu odcięła się zresztą redakcja czasopisma, uznając go za nazbyt surowy i nieuwzględniający pozytywów. Rosiak na wstępie stwierdzał, że zapytani przez niego nauczyciele nie korzystali z *Historii literatury polskiej*, bo nie uważali, że ma to większy sens. Charakterystyka pisarzy zachodnich opierała się bowiem na przypinaniu etykietek, była też zbyt krótka i encyklopedyczna. Z kolei omówienie literatury polskiej odrzucał z powodu „zwrotów i definicji podnoszących wyłącznie lub prawie wyłącznie sprawy ideologiczne”, o których „aż się roi w podręczniku”, a także błędnej jego zdaniem hierarchizacji materiału. Niektórych autorów w ogóle brak u Matuszewskiego, inni zostali potraktowani po macoszemu i funkcjonowali wyłącznie jako wyraziciele treści społecznych. Konkluzja Rosiaka była taka, że poddawany przez niego krytyce podręcznik domagał się zastąpienia lub przeformułowania z uwagi na nowe, podwilżowe realia⁵⁹.

bez zmian

Niemniej Październik nie zmienił zasadniczo pozycji Schulza w szkole – przynajmniej w wymiarze oficjalnym. Ukazanie się *Prozy* i samo ocieplenie klimatu mogły wpłynąć na omawianie przez nauczycieli jego utworów pomimo nieobecności w programach. Działo się tak na pewno w latach siedemdziesiątych, ale oficjalnie *Sklepy cynamonowe* zagościły w spisie lektur dopiero dekadę później. Do tego czasu na użytek szkolny powstawał coraz bardziej pozytywny obraz twórczości Schulza, a powierzchowne wzmiankowanie przeradzało się w obszerniejsze interpretacje. Z twórcy „dziwnych fenomenów” Schulz stopniowo stawał się jednym z najciekawszych polskich pisarzy.

57 W. Szyszkowski, *Nauczanie literatury w szkole średniej a uniwersyteckie studium polonistyczne*, w: *Zjazd naukowy polonistów. 10–13 grudnia 1958*, red. nauk. K. Wyka, Wrocław 1960, s. 401–402.

58 S. Łastik, *Nareszcie podręcznik*, „Życie Literackie” 1956, nr 24, s. 4.

59 R. Rosiak, *O pełny obraz literatury polskiej*, „Kamery” 1957, nr 11, s. 9.

[horyzont życia]

Piotr Millati: Schulz i Gombrowicz. Na marginesie książki *Gombrowicz. Ja, geniusz* Klementyny Suchanow

1

Gombrowicz przestrzegał w swym *Dzienniku* krytyków, że wolno im o nim pisać dobrze lub źle, mądrze lub głupio, ale jedyna rzecz, której im zabrania, to pisać nudno.

Praca Klementyny Suchanow należy do tych rzadkich książek, które, gdy otworzyć je niemal w dowolnym miejscu, wciąż umacniają nas w przekonaniu, że mamy do czynienia z jednym z najważniejszych osiągnięć polskiej biografistyki. Wynika to zarówno z rozmachu i skali całego przedsięwzięcia (pozycja ma ponad tysiąc stron i obejmuje nie tylko całe życie autora *Ferdydurke*, ale także historię jego rodziny sięgającą XVI wieku), jak i z pisarskiego talentu autorki. Czytelnik bardzo szybko zapomina, że trzyma w ręku poważne dzieło naukowe z niezliczoną liczbą przypisów oraz imponującą swym ogromem bibliografią.

Gombrowicz. Ja, geniusz jest prawdziwie epicką opowieścią nie tylko o wielowymiarowej egzystencji niezwykłego człowieka, który konsekwentnie próbował nadać jej formę dzieła sztuki, ale jednocześnie portretem dwudziestowiecznego intelektualisty i artysty ukształtowanego przez kulturę swojej epoki, która obecnie odchodzi w niebyt.

Książka ta spełnia ideał pisarski Gombrowicza, polegający na zdolności dzieła do komunikowania się z odbiorcami funkcjonującymi na możliwie różnych poziomach. Ujawniając sporą ilość nieznaną wcześniej faktów i porządkując to, o czym już wiedzieliśmy, sprawia prawdziwą satysfakcję znawcom jego pisarstwa, ale może dostarczyć czysto czytelniczej przyjemności również tym, w których ręce trafiła zupełnie przypadkowo, którzy o Gombrowiczu niemal nic nie wiedzą lub nawet nie chcą wiedzieć, a ich kontakt z pisarzem ograniczył się do niedoczytanej w ostatniej klasie liceum *Ferdydurke*.

Postawiłbym ją w jednym rzędzie z tak wybitnymi książkami, jak *Miłosz* i właśnie wydany *Herbert* Andrzeja Franaszka czy też *Lem. Życie nie z tej ziemi* Wojciecha Orlińskiego.

To chyba nie przypadek, że właśnie teraz giganci dwudziestowiecznej polskiej literatury otrzymują swe pomnikowe biografie. Jest to chwila szczególnie sprzyjająca i nie będzie trwała wiecznie. Ostatnie pokolenia, które wychowały się na ich pisarstwie, przekraczają szczyt swej życiowej aktywności i wciąż oczekują tego rodzaju dokonań. Pisarze ci nadal pozostają dla nich kimś ważnym i żywym, z drugiej jednak strony, dzięki rosnącemu czasowemu dystansowi, wystarczająco już zakrzepili w zbiorowej pamięci i wyobraźni, aby można wreszcie uchwycić ich wyraźne kontury. Sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu. Po Gombrowiczu niecierpliwie czeka na swego biografę Schulz.

2

Bruno Schulz, z którym Witold Gombrowicz był blisko związany, pojawia się w pracy Klementyny Suchanow wielokrotnie. Autorka poświęca ich relacji nawet osobny rozdział – „Witold i Bruno”, jednak z uwagi na charakter jej książki pisarz z Drohobycza pozostaje zaledwie jednym z niezliczonych, choć bez wątplenia ważnych jej bohaterów.

Pomimo to zostały w niej poruszone chyba wszystkie istotne wątki dotyczące relacji Schulza z Gombrowiczem. Jest więc tu Schulza dokładnie tyle, ile trzeba, aby dobrze zrozumieć rolę, jaką odegrał w życiu autora *Trans-Atlantyku*.

W moim tekście chciałbym zebrać w całość te często rozproszone w biografii Gombrowicza Schulzowskie ślady, czasem uzupełniając je o treści, na które Klementynie Suchanow nie starczyło już miejsca.

Zbliżyło ich do siebie doświadczenie niemal jednoczesnego debiutu, który dla prawdziwego pisarza zawsze pozostanie przejmującą chwilą powtórnych narodzin. To pierwsza z łączących ich analogii. Ich ścieżki przetną się w przyszłości jeszcze kilkukrotnie, nawet po śmierci Schulza, i Gombrowicz będzie te niemal mistyczne dla siebie momenty skrzętnie odnotowywał.

Obaj mieli skłonność do mitologizacji własnej egzystencji, a więc dopatrywania się w niej jakiegoś wyższego porządku, który kieruje jej biegiem. Pojawianie się różnych znaków bliskości jeszcze bardziej pogłębiało ich więź¹.

Gombrowicz staje się oficjalnie pisarzem pod koniec kwietnia albo na początku maja 1933 roku. Wtedy to ukazuje się jego *Pamiętnik z okresu dojrzwania*². *Sklepy cynamonowe* wyjdą spod drukarskiej prasy w grudniu tego samego roku. Suchanow zwraca również uwagę na to, że obaj zadebiutowali stosunkowo późno. Gombrowicz ma wówczas 29 lat, a Schulz aż 41 – dużo więcej niż przeciętny debiutant w tamtym czasie³. To trochę wstydlive opóźnienie również daje poczucie szczególnej wspólnoty.

Obaj publikują swe książki w warszawskim wydawnictwie „Rój”, które miało zwyczaj w sporej części obciążać debiutantów kosztami druku. W wypadku Gombrowicza pieniądze wyłożył jego świetnie zarabiający ojciec, Schulz natomiast skorzysta z pomocy brata Izidora, mającego doskonałą posadę w przemyśle petrochemicznym.

Pozycja Schulza jako debiutanta była dużo mocniejsza niż Gombrowicza. Wprowadzała go do środowiska Zofia Nałkowska, będąca wówczas jedną z najważniejszych postaci literackiego świata. Jeden jej telefon w odpowiednie miejsce rozstrzygał o losie początkującego autora. Tak właśnie było z Schulzem, który na dodatek przez pewien okres był jej kochankiem. Gombrowicz startował, nie mogąc liczyć na pomoc żadnych ważnych protektorów. Być może również z tego powodu recenzje, które ukazały się po publikacji *Pamiętnika*, były mniej przychylnie niż w wypadku *Sklepów cynamonowych*, które wzbudziły ogólny entuzjazm. Łatwiej było przypuścić atak na autora, za którym nikt nie stoi, a do tego samym tytułem swej książki umieszcza się w pozycji osoby, której nie można traktować serio⁴.

W przeciwieństwie do Gombrowicza wydanie pierwszej książki natychmiast otworzyło Schulzowi łamy ważnych czasopism, z „Wiadomościami Literackimi”

1 Gombrowicz wierzył, że w jego życiu doniosłą rolę odgrywa liczba 2. Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1969*, Kraków 1997, s. 108. Podaję skróty do cytowanych tutaj dzieł Gombrowicza: D III – *Dziennik 1961–1969*; D II – *Dziennik 1957–1961*; WP – *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Warszawa 1990; PKR – *Dzieła*, t. 12: *Proza. Reportaże. Krytyka 1933–1939*, Kraków 1995; WOS I – *Gombrowicz, walka o sławę*, t. 1: *Korespondencja Witolda Gombrowicza z Józefem Wittlinem, Jarosławem Iwaszkiewiczem, Arturem Sandauerem*, układ, przedmowy, przypisy J. Jarzębski, Kraków 1996; LR – *Listy do rodziny*, oprac. J. Margański, Kraków 2004. Schulz z kolei był przekonany, że kluczem do jego istnienia są dwa praobrazy, które wyłoniły się we wczesnym dzieciństwie: dorożki wyjeżdżającej z lasu oraz mężczyzny idącego przez noc z dzieckiem w ramionach. Skróty cytowanych pism Schulza: KL – *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016; SK – *Dzieła zabrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz., Gdańsk 2017; O – *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989.

2 K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 1, Wołowiec 2017, s. 230.

3 Ibidem, s. 219–220.

4 Ibidem, s. 240.

na czele⁵. Gombrowicz nigdy nie był szczególnie hołubiony przez ten najbardziej wówczas opiniotwórczy tygodnik literacki, a na oferty ze strony innych pism będzie musiał jeszcze trochę poczekać.

Ich pierwsze spotkanie odbyło się w mieszkaniu Gombrowiczów na Służewskiej, już po wydaniu *Sklepów cynamonowych*. Schulz zadzwonił i powiedział, że przeczytał jego *Pamiętnik* i chciałby o nim porozmawiać. Tak przynajmniej opisał to w swych *Wspomnieniach polskich* Gombrowicz, który sam jednak przyznaje, że nie pamięta dobrze okoliczności tego zdarzenia (WP, s. 90). Jeśli jednak tak było, to stało się to między 3 a 11 kwietnia 1934 roku, kiedy Schulz przyjechał na tydzień do Warszawy, gdzie spotkał także wielu innych artystów na specjalnie zainicjowanym przez Nałkowską wieczorze⁶. Pamięć Gombrowicza faktycznie tutaj trochę zawodzi, gdyż mylnie umieszcza to spotkanie w czasie jednego z paromiesięcznych pobytów Schulza w stolicy (WP, s. 90).

Już wówczas ustalił się zasadniczy rys ich relacji. Wzajemnie się dopełniają w swoich potrzebach – Schulz, który przyszedł wyrazić swój entuzjazm dla *Pamiętnika*, jest typem masochistycznym – pragnie podziwiać i składać hołdy, Gombrowicz natomiast przeciwnie – chce być uwielbiany i niemal nikt nie zasługuje na jego podziw⁷.

Od tej chwili ich związek będzie się wciąż umacniać. Schulz podczas swych coraz częstszych wizyt w Warszawie regularnie odwiedza przyszłego autora *Ferdydurke*, ten jednak nigdy nie wybrał się do Drohobycza. Spotkania często przybierają perypatetyczny charakter – liczne rozmowy, „prawie nigdy na tematy osobiste” (WP, s. 91), odbywają się w plenerze i dotyczą przede wszystkim spraw sztuki. Witold i Bruno trzymają się razem i są postrzegani jako para najbliższych przyjaciół (D III, s. 10), którymi bez wątpienia byli, skoro Gombrowicz stanie się jedyną osobą, z którą Schulz będzie się komunikował w okresie swej choroby będącej następstwem zerwania narzeczeństwa z Józefiną Szelińską (KL, s. 59), i spośród wszystkich swoich znajomych jedynie o los Schulza będzie się niepokoił w wojennej korespondencji z Józefem Wittlinem (WOS I, s. 7–8).

O silniejszej pozycji Schulza w środowisku literackim może świadczyć też fakt, że to on zapoznaje Gombrowicza z Witkacym w grudniu 1934 roku⁸. Odwiedzają go w jego warszawskim mieszkaniu, gdzie Witkiewicz odgrywa groteskowy spektakl jakby żywcem wyjęty z teatru Czystej Formy. Gombrowicz, zniesmaczony tandetnym demonizmem Witkacego, opisze wiele lat potem to osobliwe spotkanie we *Wspomnieniach polskich* (WP, s. 92–94). Ich naznaczona wzajemną nieufnością znajomość zakończy się gwałtownie jesienią 1937 roku,

5 Ibidem, s. 244.

6 Zob. <http://www.schulzforum.pl/pl/kalendarz/kwiecien-1934-roku> (dostęp: 1 maja 2018).

7 K. Suchanow, op. cit., s. 246.

8 Schulz poznał Witkacego w Zakopanem w połowie lat dwudziestych.

kiedy to Witkiewicz w swoim kabotyńskim stylu oficjalnie „zerwie” z Gombrowiczem, zapewne powiadamiając go o tym specjalnym listem (KL, s. 157). Nie naruszy to jednak relacji Schulza z żadnym z nich.

Gombrowicz zawsze będzie uważał Schulza za najważniejszego akuszerza *Ferdydurke* – swej pierwszej powieści, dzięki której ostatecznie skryształizował się jako pisarz⁹. O roli, jaką Schulz tu odegrał, będzie mówił i pisał wielokrotnie, jak choćby w liście do Artura Sandauera (WOS I). Schulz był jedyną osobą, której Gombrowicz pokazał rękopis nieukończony jeszcze książki, powierzając się jego ocenie. Ten jednak na początku odnosił się do niej z rezerwą, sugerując powrót do formy znanej mu z *Pamiętnika* (WP, s. 91–92). Kiedy Gombrowicz opublikuje fragment *Ferdydurke* w „Tygodniku Ilustrowanym”, Schulz wciąż nie jest do niej przekonany. Na nieznaczną korektę jego opinii wpływa Tadeusz Breza, z którym się przyjaźni i koresponduje (KL, s. 57).

Prawie gotową *Ferdydurke* Schulz przeczyta w czasie swego pobytu w Warszawie w styczniu 1937 roku. W liście do Brezy określi ją wówczas słowem „wspañiała” (KL, s. 59). Ale bezgraniczny entuzjazm wobec powieści eksploduje dopiero wówczas, gdy pozna jej całość. Książka ukaże się pod koniec października 1937 i Gombrowicz wyśle Schulzowi jeden z jej pierwszych egzemplarzy. Na okładce znajdzie się ilustracja wykonana przez Schulza, a w środku jeszcze dwie inne.

W trakcie lektury będzie wysyłał z Drohobycza do Warszawy telegramy wyrażające jego wciąż rosnący, niemal ekstatyczny zachwyt, czego Gombrowicz nigdy nie zapomni¹⁰. Swoim podziwem dzieli się także z Romaną Halpern, porównując rangę duchową *Ferdydurke* do takich zjawisk jak Freud czy Proust (KL, s. 158).

Najważniejszym jego wkładem w zrozumienie i promocję tej wówczas szokującej swą awangardową formą i prowokacyjnym stylem powieści był odczyt wygłoszony 11 stycznia 1938 roku w lokalu Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie, który zorganizowała Romana Halpern. Wywołał on na słuchaczach ogromne wrażenie, prowokując burzliwą dyskusję, która przeniosła się później do prasy. Schulz jako pierwszy dostrzeże i zdefiniuje dwa filary, na których opiera się całe pisarstwo Gombrowicza – niedojrzałość i formę. Ta pierwsza jednak w dużo większym stopniu skupi jego uwagę. Gombrowicz będzie dla niego wielkim odkrywcą fundamentalnego wymiaru naszego człowieczeństwa, który skazywany był zawsze na banicję, a który jest dla nas potężnym źródłem życiowej energii. To nasz wieczny infantyizm, a więc irracjonalna miłość do tego, co niskie, głupie i prymitywne, bezkształtne, anarchiczne. Dojrzałe formy tożsamości oraz zachowań, w które przebieramy się w dorosłym życiu, pełnią wyłącznie funkcję listka figowego, skrywającego naszą prawdziwą, a więc dziecinną naturę. Wybitną zasługą Gombrowicza, oznajmiał z pełnym żarliwego patosu podziwem Schulz, jest

9 K. Suchanow, op. cit., s. 289–290, 300.

10 Odnotował ten fakt zarówno we *Wspomnieniach polskich* (s. 92), jak i w *Kronosie* (Kraków 2013, s. 37 i 43).

odwaga ukazania prawdziwej, a nie oficjalnie deklarowanej przez nas hierarchii wartości – niedojrzałość to nie kompromitujący margines, ale samo centrum człowieczeństwa. Nie jest też ona krótkotrwałą i wstydliwą fazą rozwoju człowieka, ale permanentnym stanem jego egzystencji (SK, s. 141–149).

Gombrowicz natychmiast dostrzegł wagę tego eseju dla swej literackiej kariery. Schulz rozwiązał za niego fundamentalną trudność w odbiorze jego pisarstwa – w przekonujący sposób pokazał, że to, co wydaje się w nim sztubackim żartem i pustą prowokacją, tak naprawdę jest nośnikiem poważnej psychologicznej, społecznej i filozoficznej problematyki. W liście do Schulza napisze, że to „najlepiej wyczerpujący książkę w jej najistotniejszych punktach artykuł, jaki o niej napisano” (KL, s. 281–282). Ten faktycznie znakomity zarówno pod względem literackim, jak i intelektualnym tekst zostanie następnie wydrukowany w „Skamandrze”, co nada mu (a także autorowi powieści) dodatkowego rozgłosu. Gombrowicz, choć nadal skrajnie kontrowersyjny, w dużej części dzięki Schulzowi stał się ważną figurą ówczesnego świata literackiego. To za jego sprawą wszedł już wówczas do historii literatury.

Na marginesie – ciekawe, ile Gombrowicz po przeczytaniu tej recenzji zyskał wiedzy o sobie samym, w jakim stopniu Schulz przyczynił się do ostatecznego ukształtowania się jego oryginalnego światopoglądu, jak bardzo swym tekstem wpłynął na umocnienie się w jego pisarstwie określonych idei oraz motywów, czyli jednym zdaniem – jak wiele zawdzięcza Schulzowi w stawianiu się Gombrowiczem.

Warto tu jeszcze cofnąć się na chwilę do lata 1936, kiedy to Schulz i Gombrowicz publikują quasi-korespondencję w nowo powstałym miesięczniku literackim „Studio”, którego redaktorem był blisko związany z Zofią Nałkowską prozaik Bogusław Kuczyński. Przypomnę tylko, że Gombrowicz postawił tu Schulza przed zadaniem podobnym w swej nierozwiązywalności do kwadratury koła – miał on skutecznie obronić się przed głupią i nieodpowiedzialną opinią żony doktora z ulicy Wilczej, która nazwała go podczas jazdy tramwajem „chorym zбочeńcem albo pozerem” (O, s. 447), ale tak, by nie uciec przed jej powierzchownym sądem w łatwiznę poczucia własnej intelektualnej wyższości. Gombrowiczowi chodziło o to, aby Schulz udowodnił, że jego najwyższej próby duchowy arystokratyzm jest w stanie skutecznie obezwładnić przekonaną o swej nieomyślności ludzką tępotę i ignorancję. Sprawa była wielokrotnie komentowana i nie ma potrzeby przypominać całego przebiegu tej zabawnej dyskusji. Warto jednak przyrzeć się jej pod innym jeszcze kątem – każdy z tych listów stanowi zarówno wnikliwy portret osobowości partnera korespondencji, jak i autoportret jego autora. Są jednym z najbardziej wnikliwych źródeł wiedzy o osobowości każdego z nich. Dzięki nim mamy wgląd w to, jak Schulz i Gombrowicz wzajemnie się wówczas postrzegali oraz jak każdy z nich rozumiał siebie samego. Na przykład Schulz przyznaje się tutaj do „janusowości swej istoty” – czyli wewnętrznej ambiwalencji, gdzie wysokie

powołanie świadomego swej wartości artysty często chyli czoła przed obiektem niskich, fetyszystycznych fantazmatów. Ta nieuchronna przegrana lepszej części duszy będzie zawsze dla Schulza czymś bolesnym. Dlatego tak trudno mu się pogodzić z faktem, że Gombrowicz, u którego dostrzega analogiczną do swojej fascynację niższością, odczuwa złośliwą satysfakcję z klęski wyższej duchowości, która zawsze okazuje się żałośnie bezradna w konfrontacji z brutalną siłą witalnego prymitywu (O, s. 454).

Gombrowicz spróbuje się odwdziżyć Schulzowi za esej o *Ferdydurke*, publikując w kwietniu roku 1938 w „Apelu” (będącym dodatkiem literackim do „Kuriera Porannego”) recenzję wydanego kilka miesięcy wcześniej *Sanatorium pod Klepsydrą*. Nosi ona tytuł *Twórczość Brunona Schulza*¹¹ i jest bardzo typowa dla wszystkich szkiców krytycznoliterackich Gombrowicza, którego bardziej interesuje to, jak osobowość autora odciska swe linie papilarne w tekście książki, niż tekst jako taki.

Może dlatego jej lektura przynosi rozczarowanie. Każdy, kto liczyłby na przygodę intelektualną podobną do tej, jakiej dostarcza *Ferdydurke* Schulza, zawiedzie się głęboko. Zaskakujące, że Gombrowicz tak niewiele ma do powiedzenia na temat twórczości, którą, jak skądinąd wiemy, przez całe życie podziwiał. Niemal cały czas jego myśl porusza się gdzieś na obrzeżach tego, co naprawdę ważne – kluczy, mnoży dygresje lub zwyczajnie ślizga się na powierzchni, jakby sam nie miał szczególnego przekonania do tej prozy albo nie do końca ją rozumiał. Jego wywód o metamorfozach materii jako zasadzie funkcjonowania Schulzowskiego świata jest mętny i zdawkowy¹². Antyrealizm prozy Schulza nietrafnie uokuje w niewymienionej tu po imieniu teorii Czystej Formy Witkiewicza, sprowadzając nabrzmiałą od głębinowych znaczeń Schulzowską fantastykę do czystego surrealizmu: „Schulz wybiera zupełnie dowolne i przypadkowe elementy, buduje z nich świat odrębny [...]. [...] stwarza to wprost nieograniczone możliwości artystyczne zupełnie nowych, zaskakujących efektów [...]” (Dz XII, s. 367).

Nie dziwi więc, że szkic Gombrowicza, w przeciwieństwie do eseju Schulza, nie odegrał żadnej pozytywnej roli w recepcji twórczości tego ostatniego. Właściwie niczego nie wyjaśniał, niczego nowego nie odsłaniał, niczego nawet nie porządkował. Prawie nikt z piszących dziś o Schulzu do niego się nie odwołuje. Gombrowicz wiele lat później będzie się tłumaczył z ogólnikowości tego tekstu, mówiąc, że niezręcznie mu było pisać o Schulzu w taki sposób, w jaki Schulz pisał o nim, gdyż zostałoby to odebrane jako ordynarny koleżeński rewanż (D III, s. 10).

11 Przedruk w PKR, s. 265–269.

12 Widać tu raczej wtórny odbłask lektury listu Brunona Schulza do Stanisława Ignacego Witkiewicza, który ukazał się w „Tygodniu Ilustrowanym” 1935, nr 7 (przedruk w KL, s. 105–109).

Zestawienie obok siebie tych dwóch tekstów daje nam wymowne świadectwo niesymetryczności relacji między nimi, czego zresztą Gombrowicz nie ukrywał, ujawniając ten dość drastyczny aspekt ich przyjaźni w poświęconym Schulzowi fragmencie *Dziennika* z początku 1961 roku¹³.

O swym stosunku do Schulza opowiada tu bez sentymentu, często z brutalną szczerością: „Bruno mnie wielbił, ale ja go nie wielbiłem” (D III, s. 8)¹⁴, „jego wyciągnięta ręka nie natrafiła na moją [...] dałem mu z siebie okropnie mało, nic prawie, nasz związek stał się fiaskiem [...]” (D III, s. 8–9); „bywałem wobec niego wstrętnie małostkowy” (D III, s. 10); „nie ufałem ani jemu, ani jego sztuce. Czy ja kiedyś przeczytałem uczciwie, od początku do końca, któreś z jego opowiadań? Nie – nudziły mnie” (D III, s. 10); „dobrze zdawał sobie sprawę z faktu [...] iż ja [...] nawet trudu sobie nie zadałem, żeby przeczytać porządnie jego książkę” (D III, s. 15); „wszystko co stanowiło moją wiedzę o nim (i teraz stanowi) pochodzi z okrucichów lektury (które mnie olśniewały)” (D III, s. 15).

Wspomnienie to, naznaczone chłodnym wobec Schulza dystansem, a miejscami nawet jakimś okrucieństwem, służy przede wszystkim metodycznemu wypunktowaniu dzielących ich różnic. Schulz staje się tu wręcz antytezą Gombrowicza: „On chciał zagłady. Ja chciałem urzeczywistnienia. On urodził się na niewolnika. Ja urodziłem się na pana [...]” (D III, s. 11); „on, fanatyk sztuki, jej niewolnik” (D III, s. 12) miał należeć do niezbyt lubianej przez Gombrowicza rodziny artystów, którzy zanadto są artystami, on zaś chciał „być sobą – sobą, nie artystą [...]. Być powyżej sztuki, dzieła, stylu, idei” (D III, s. 15).

Schulz jako pisarz go nudził? Nawet nie przeczytał porządnie jego książki? Czy traktować poważnie to budzące w nas jakiś wewnętrzny sprzeciw wyznaczenie? Przecież we wspomnieniach osób dobrze znających Gombrowicza oraz w innych świadectwach, których jest naprawdę wiele, wątek autentycznego podziwu Gombrowicza dla prozy Schulza przewija się wielokrotnie.

Jego bardzo bliska, wieloletnia przyjaciółka z okresu argentyńskiego, Alicja Giangrande, zapamiętała, że: „Mówił o Schulzu z uwielbieniem, on, który zasadniczo żadnemu pisarzowi polskiemu nie przepuścił. Jedynie dla Schulza, Witkacego i Mickiewicza był zawsze łaskawy”¹⁵.

Za każdym razem był też głęboko poruszony, gdy opowiadała mu historię przyjazdu Schulza na Wielkanoc 1933 roku do pensjonatu Magdaleny Gross w Warszawie, od której zażądał natychmiastowego widzenia się z Zofią Nałkowską, aby pokazać jej rękopis *Sklepów cynamonowych*. Gdy po raz pierwszy

13 Znamienne jednak, że jest to najdłuższy w całym *Dzienniku* passus, który dotyczy innej osoby niż sam Gombrowicz.

14 W liście do Artura Sandauera tłumaczy to chęcią uniknięcia sentymentalnego tonu charakterystycznego dla wspomnień „o zmarłym przyjacielu”, który zafałszowałby jego złożone relacje z Schulzem (WOS I, s. 247).

15 R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, Kraków 2004, s. 200.

Gombrowicz usłyszał tę opowieść, miał łzy w oczach i wymusił na niej obietnicę, że kiedyś ją spisze¹⁶.

Roger Pla, argentyński pisarz i jego znajomy, powie: „Często wspominał Brunona Schulza, którego lubił i cenił”¹⁷. To samo powtórzy Klaus Völker, niemiecki krytyk literacki i historyk literatury, który poznał Gombrowicza podczas jego pobytu w Berlinie: „Mówił o Witkiewiczu, a zwłaszcza o Schulzu, którego opowiadania ukazały się w niemieckim przekładzie. Bardzo lubił twórczość Brunona Schulza”¹⁸.

Z drugiej jednak strony, pisząc do Józefa Wittlina, energicznie dystansuje się do prozy Schulza: „Mnie z [...] nieodżałowanym Brunonem więcej dzieli niż łączy. [...] Bruno to wspaniały talent. Niektóre jego rzeczy są olśniewające (ale nie umiał on złączyć poezji z prozą [...] co dla mnie jest niezmiernie ważne” (WOS I, s. 46). Podobnie w listach do Artura Sandauera: „Co do jego sztuki, to nigdy nie byłem jej stuprocentowym czytelnikiem – zawsze myślałem, że jest za wąska i zbyt arbitralna [...] nie wiążąca się dość z rzeczywistością. [...] Bruno był dla mnie zanadto poetą, zanadto wyłącznie artystą. [...] niektóre jego utwory są arcyświatne – tylko jego umieszczenie w rzeczywistości nie wydaje mi się dość płodne” (WOS I, s. 246–247); „nie jestem takim wielbicielem [...] sztuki [Schulza] jak Pan...” (WOS I, s. 249). Najbardziej jednak zdumiewa może to, jak wąsko odbierał pisarstwo Schulza, który był dla niego w zasadzie epigonem Franza Kafki. W jego odczuciu stanowiło to poważny mankament i dlatego nie wróżył mu światowego powodzenia (WP, s. 91).

Jednak gdy w 1961 roku francuskie wydawnictwo Julliard wydało *Sklepy cynamonowe* z przedmową Maurice’a Nadeau, domagającego się dla Schulza miejsca „między wielkimi pisarzami naszej epoki” (D III, s. 7), Gombrowicz nie ma już tej samej pewności: „Co będzie? Niewypał czy sukces światowy? Jego pokrewieństwo z Kafką może równie dobrze utorować mu drogę, co ją zamknąć”¹⁹. „Nie zdziwiłbym się, gdyby Bruno wyskoczył teraz na najwyższe szczyble światowej literatury, bo to jest znakomita sztuka, choć jak na mój gust zanadto kafkowata” (LR, s. 273). Podobnie pisze w liście do swego francuskiego wydawcy i krytyka literackiego Maurice’a Nadeau: „Nie wątpię, że książka odniesie sukces, w każdym razie w wymiarze artystycznym. I być może łatwiej mu będzie się przebić, gdyż jego pisarstwo, chociaż bardzo osobiste, należy mimo wszystko do rodziny k a f k o w s k i e j – znajdują się więc czytelnicy już ukształtowani,

16 K. Miklaszewski, *Distancja, Witloldo! czyli Gombrowicz oczyma argentyńskich przyjaciół*, Warszawa 2004, s. 107. Alicja Giangrande obietnicę tę spełniła wiele lat później, gdy zwróciła się do niej Rita Gombrowicz, zbierająca materiały do książki *Gombrowicz w Argentynie*.

17 Ibidem, s. 44.

18 R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963–1969*, Kraków 2002, s. 223.

19 Ibidem.

podczas gdy *Pornografia* musi dopiero stworzyć swych czytelników”²⁰, a także do Artura Sandauera: „I jednak za bliski Kafce. Możliwe, że będzie to duży sukces, bo to literatura dla literatów, poezja dla poetów, a takie rzeczy mają swoich odbiorców już gotowych” (WOS I, s. 247).

Trzeba teraz przywołać istotny kontekst, bez którego wspomniany obszerny fragment *Dziennika* oraz wypowiedzi Gombrowicza odnoszące się do Schulza nie mogą być w pełni zrozumiałe.

Wydawnictwo Julliard, mniej więcej w tym samym czasie co *Sklepy cynamonowe*, postanowiło opublikować *Pornografię*. Gombrowicz, wciąż „uwięziony” w odległej Argentynie, widzi w tym wielką szansę na zrobienie międzynarodowej kariery. Sukces na rynku wydawniczym we Francji w tamtych czasach otwierał drzwi do wydawców na całym niemal świecie.

Zapiski *Dzienniku* dotyczące Schulza zostały napisane w lipcu 1961 roku (a więc miesiąc po ukazaniu się we Francji *Sklepów cynamonowych*), a opublikowane w listopadowym numerze paryskiej „Kultury”. Były więc bezpośrednią reakcją na pojawienie się we Francji *Sklepów cynamonowych*. Diarysta nawet dawał to czytelnikom aluzyjnie do zrozumienia: „Gdyby nie Paryż, to ja bym też nie musiał pisać niniejszego suveniru o zmarłym przyjacielu, to ćwiczenie stylistyczne zostałyby mi oszczędzone” (D III, s. 8).

To, co napisał tutaj o Schulzu, teoretycznie miało być przyjacielską przysługą, by wesprzeć francuskie wydanie *Sklepów cynamonowych*²¹. Jednak ostateczna wymowa jego tekstu raczej nie mogła dobrze przysłużyć się Schulzowi. Już na samym początku Gombrowicz wskazuje na bliskie powinowactwo jego prozy z Kafką (D III, s. 7), co trudno uznać za dobrą reklamę, skoro, jak wiemy, widział w tym jej słabość.

Czytając jego tekst, można odnieść wrażenie, że w rzeczywistości jest to element gry Gombrowicza o własną pozycję. Determinacja, a często i bezwzględność, z jaką walczył on o swój światowy rozgłos, są dobrze znane. Ogromną ilość swego czasu i energii poświęcał skrupulatnym zabiegom, dzięki którym cel ten miał osiągnąć.

Gombrowicz dobrze zdawał sobie sprawę, że krytyka literacka w naturalny sposób łączyła go z Schulzem. Ich przedwojenna przyjaźń była faktem powszechnie znanym. Już wówczas pojawiały się teksty, w których stawiano ich obok siebie. Jednym z nich była recenzja *Sklepów cynamonowych*, w której Emil Breiter pisał o Gombrowiczu jako literackim naśladowcy Schulza. Schulz wystosował w tej sprawie do redaktora „Wiadomości Literackich” uprzejme, lecz zdecydowane sprostowanie, które następnie pojawiło się na łamach tygodnika (KL, s. 127–128).

²⁰ List Witolda Gombrowicza do Maurice’a Nadeau, w: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie*, s. 112.

²¹ Tekst ten został przetłumaczony na francuski przez K.A. Jeleńskiego i opublikowany w 1963 roku w „Les Lettres Nouvelles”, zob. *Gombrowicz, walka o sławę*, t. 2, s. 83, przypis 3.

Jak się jednak okazuje, to Gombrowicz wymusił na Schulzu napisanie tego listu, Zgodził się na to z „obowiązku lojalności wobec Gombrowicza” (KL, s. 176), choć stawiało go to w dość niezręcznej sytuacji, gdyż szkic Breitera był mu bardzo przychylny.

Gombrowicz będzie usiłował skłonić również Artura Sandauera do napisania tekstu, w którym dałby odpór Breiterowi w tej samej sprawie (KL, s. 309)²². Najwyraźniej odezwało się tu jego niemal chorobliwe przeczulenie na punkcie zarówno własnej osoby, jak i swego pisarstwa. Nie mógł znieść nawet najmniejszego podejrzenia, że nie jest ono oryginalnym i niepowtarzalnym zjawiskiem, że świeci odbitym światłem. Sugestia bliskości z prozą Schulza wcale nie była dla niego komplementem.

Można więc podejrzewać, że właściwą, choć ukrytą intencją napisania „wspomnienia” o Schulzu w *Dzienniku* była chęć przekonania krytyków i czytelników o całkowitej suwerenności jego własnej prozy wobec pisarstwa Schulza, którego przy tej okazji w wyrafinowany sposób względem siebie pomniejszał.

Gombrowicz, wyczekujący niecierpliwie francuskiego wydania *Pornografii*, zrobił tu wiele, by nas przekonać, że jako człowiek i pisarz oprócz eksperymentów z formą²³ (D III, s. 16) ma z Schulzem tak naprawdę niewiele wspólnego²⁴.

Z jednej strony będzie głęboko poruszony faktem, że ich drogi znowu się przecinają w tak ważnym dla każdego z nich momencie – obaj znów razem debiutują – lecz tym razem już na światowej scenie. Jednocześnie jednak, jak sądzę, po raz drugi od czasów międzywojnia ujrzał w Schulzu swego trochę kłopotliwego konkurenta. Pojawiła się w nim obawa, czy łatwiejszy jego zdaniem w odbiorze Schulz (bo tak bliski Kafki, a więc utartego już wzorca interpretacji) nie utrudni mu startu, skupiając na sobie całą uwagę. Czy po raz kolejny, siłą wyrobionego automatyzmu, nie zostanie uznany za jego naśladowcę? Czy książka Schulza nie zepchnie w cień mającej wkrótce się ukazać *Pornografii*? Trzeba zdać sobie sprawę, że Gombrowicz uważał ją za utwór „bardziej wyrafinowany i trudniejszy”, a więc artystycznie bardziej wybitny od *Sklepów cynamonowych*, przez co niemogący tak jak one liczyć na „gotowego odbiorcę” (WOS I, s. 247).

O jego niezbyt czystym sumieniu może świadczyć nagły wybuch podejrzliwości wobec Artura Sandauera, do którego doszło w trakcie wymiany korespondencji. Odczytuję go inaczej niż Klementyna Suchanow, która staje tutaj zdecydowanie po stronie Gombrowicza, przekonana o jego szlachetnych intencjach²⁵.

22 Wcześniej Sandauer opublikował „Pionie” 1938, nr 5 esej *Szkoła mitologów*, w którym zestawiał Schulza i Gombrowicza.

23 To ostatnie stwierdzenie uważam za kolejny mało trafny sąd Gombrowicza o charakterze pisarstwa Schulza, który zdradza powierzchowny charakter jego lektury.

24 Ostatecznie *Pornografia* zostanie opublikowana dopiero w 1962 roku. Jedną z przyczyn było opóźnienie się tłumaczenia jej na francuski przez Jerzego Lisowskiego.

25 Zob. K. Suchanow, op. cit., t. 2, s. 278.

W mojej ocenie Sandauer stał się tu bez swojej winy obiektem projekcji lęków Gombrowicza, sprowokowanych rosnącą (zaledwie potencjalnie) pozycją Schulza. Aby zrozumieć przyczynę gwałtownej pretensji autora *Pornografii*, trzeba przypomnieć, że Gombrowicz w swych poprzednich listach kilkakrotnie napomynał o Schulzu, ale krytyk najwyraźniej ani razu się do tego nie odniósł. Wywołało to w Gombrowiczu podejrzenia, że to milczenie jest znaczące, że stoi za nim poczucie winy w związku z rolą, jaką Sandauer odegrał przy francuskiej publikacji *Sklepów*²⁶: „dlaczego właściwie unika Pan ze mną jednego tematu... S... S... Sch... Sch... Schul...?? Czy Pan uważa, że mnie Pan z nim zdradził? Czy Pan myśli, że jestem zazdrosny? Czy posądza mnie Pan o tępienie go?! Zrobiliście niemal tajemnicę przede mną z tego wydania paryskiego – a teraz widzę, że skrzętnie unika Pan w listach najlżejszej aluzji. [...] Mnie wielkość Brunona nie tylko nie przeszkadza, ale z osobistego punktu widzenia jak najbardziej może być pożyteczna we Francji, gdyż i na mnie rykoszetem zwraca uwagę” (WOS I, s. 248).

Jednak wbrew tej ostatniej deklaracji zdarzało się Gombrowiczowi (choć może tylko w gorszych momentach) traktować Schulza jako rywala, o którego rozgłos i powodzenie był zwyczajnie zazdrosny. Maurice Nadeau w swych wspomnieniach napisał, że Gombrowicz „nie przyjął z nazbyt wielką radością informacji, że na przykład interesuję się Brunonem Schulzem”, a nawet że z tego powodu Gombrowicz go nienawidził²⁷.

Doświadczył tego także Otto Mertens – lekarz, który zajmował się schorowanym pisarzem podczas jego pobytu w Berlinie. Gdy pewnego razu Gombrowicz go odwiedził, ujrzał na ścianie jego mieszkania ilustracje do *Manekinów* Schulza, którego Mertens był wielbicielem. Autorem tych ilustracji był młody niemiecki artysta. Od razu nie spodobały się one Gombrowiczowi, który uznał je za bardzo słabe. Ale jeszcze bardziej zirytowało go, że Mertens zachwyca się prozą Schulza, choć „nie zna jeszcze Gombrowicza”²⁸. Mali są ludzie, wielkie są ich dzieła?

26 Sandauer ściśle współpracował z francuskim wydawcą Schulza, Maurice'em Nadeau. Oprócz przedmowy Nadeau w książce znalazł się także szkic Sandauera *Rzeczywistość zdegradowana*.

27 Cyt. za: K. Suchanow, op. cit., t. 2, s. 278. Klementyna Suchanow z dużą rezerwą odnosi się do tych słów Nadeau.

28 R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie*, s. 252.

[horyzont dzieła]

Żaneta Nalewajk: Peryferyjność – historia – interkulturowość. O *Wiosnie* Brunona Schulza

Biografia versus zastane struktury sensu

Bruno Schulz mawiał, że egzystencja Drohobycza „zstępowała w esencjalność”¹. Autor tomów opowiadań *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* sądził bowiem, że przez pryzmat życia w tym peryferyjnym miejscu można było dostrzec działanie mechanizmów rządzących aurą jego czasu. Schulz jako „dziecko przełomu”, w najszerszym znaczeniu tego słowa², doświadczał tam nie tylko konsekwencji niepokojów duchowych końca XIX wieku, lecz także gwałtownych przemian cywilizacyjnych (związanych między innymi z odkryciem nafty), którym towarzyszyły wielkie wstrząsy ekonomiczne, obejmujące wówczas niemal całą Europę (odczuła je również rodzina Schulza, która stopniowo ubożała, aż w 1920 roku musiała sprzedać kamienicę na rynku oraz sklep). Znamienne, że Schulz w ciągu pięćdziesięciu lat życia doświadczył dwóch wojen światowych (pierwsza przerwała jego naukę na wydziale architektury Politechniki Lwowskiej, drugiej nie udało mu się przeżyć). Był świadkiem rozpadu Monarchii

1 Zob. na ten temat: J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000, s. 5.

2 Na temat biografii Schulza zob. np.: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002; J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998; J. Jarzębski, *Schulz*.

Austro-Węgierskiej oraz odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku. Znamienne, że zapowiedzi tych gwałtownych przemian dostrzegalne były w pierwszej kolejności nie w centrum, lecz właśnie na peryferiach i w rejonach przygranicznych, czyli w miejscach, które można uznać za tygiel wielonarodowościowy. Należał do nich także Drohobycz, zamieszkiwany przez trzy narody – Polaków, Ukraińców i Żydów. Ta polikulturowość, która w czasie pokoju stanowiła bogactwo różnorodności, w czasach konfliktów okazywała się zarzewiem wstrząsów. Warto przypomnieć, że w latach 1919–1942 Drohobycz kilkakrotnie był terenem walk oraz zmieniał przynależność państwową³.

W wypadku Schulza takie doświadczenie biograficzne stało się punktem wyjścia przede wszystkim do rewizji zastanych struktur sensu. Wspomniane wstrząsy sprzyjały zrozumieniu przez niego niestałości świata i sprawiły, że uświadomił sobie zmienność panujących w nim wartości oraz niestabilność władających nim potęg. Kształtowały go także w sensie światopoglądowym. Trudno uznać za przypadek to, że Bruno Schulz, człowiek wielkiej kultury, niezwykle czytany i światły, zauważany i doceniany przez tak wybitne postaci literatury polskiej jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz czy Zofia Nałkowska, interesował się między innymi teorią względności. Nie był też ortodoksyjnym żydem. W 1936 roku uzyskał status osoby bez wyznania, występując – ze względu na planowany ślub (do którego ostatecznie nie doszło) z Józefiną Szelińską – z gminy żydowskiej i odmawiając przejścia na katolicyzm. Warto mieć świadomość tego, że ten ukazany na szerszym tle historyczno-kulturowym, dobrze znany i przywołany w zarysie kontekst biograficzny (którego znaczenie dla swojej twórczości Schulz podkreślał na przykład w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza⁴) odcisnął piętno na specyfice jego twórczości literackiej, szczególnie zaś na wieloperspektywicznym sposobie, w jaki przejawiają się w niej zagadnienia peryferyjności, historii oraz interkulturowości.

W prozie Schulza wymienione kategorie wiążą się ściśle z narracyjnym punktem widzenia. Ta pierwsza okaże się synonimem spojrzenia z ubocza i dystansu, sprzyjającego rewizji zastanych struktur sensu, druga podlega dookreśleniu między innymi na płaszczyźnie stylistycznej utworu, trzecia uobecnia się w toponimach i antroponomach obecnych w opowiadaniu *Wiosna*

3 W 1919 roku miasto znajdowało się pod władzą administracyjną Zachodnioukraińskiej Republiki Ludowej, od 1923 roku pod polską – tymczasową. Od marca tego roku Drohobycz leżał w granicach Polski. Po napaści przez ZSRR na Polskę 17 września 1939 roku był okupowany przez Armię Czerwoną (do czerwca 1941) i anektowany przez ZSRR, wreszcie od czerwca 1941 do roku 1944 znajdował się pod okupacją III Rzeszy (od sierpnia 1941 należał do Generalnego Gubernatorstwa), wówczas na terenie miasta utworzono getto.

4 *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 474–479. Wszystkie cytaty z *Wiosny* Schulza pochodzą z tego wydania. Lokalizuję je w tekście głównym, oznaczając symbolem W z podaniem numeru strony w nawiasie.

oraz intertekstach, do których ono odsyła. Znamienne, że w tekście Schulza ów szczególny peryferyjny punkt widzenia wiąże się ze współistnieniem i nakładaniem się na siebie kilku perspektyw: historycznej, jednostkowej, fantastycznej, interkulturowej i biologicznej (mikro- i makrokosmicznej).

Perspektywa jednostkowa

W *Wiośnie* perspektywa jednostkowa prezentowana jest za pośrednictwem historii młodzieńczej fascynacji Józefa Bianką oraz odpowiada wymogom prawdopodobieństwa. Na ten punkt widzenia w opowiadaniu nakłada się później perspektywa fantastyczna. Z jednostkowego punktu widzenia ukazywany jest także cesarz Austro-Węgier, Franciszek Józef I, którego wizerunek widnieje na każdym ostemplowanym znaczku w markowniku Rudolfa. Monarcha jawi się Józefowi jako symbol codzienności, jednoznaczności, niezmienności, a także jako przypomnienie, że wszystkie możliwości zostały zdeterminowane przez decyzje tego władcy. Franciszek Józef funkcjonuje tu jako poręczenie nieprzekraczalności granic, jest współczesnym demiurgiem decydującym o losach ludów, podczas gdy markownik Rudolfa uświadamia bohaterowi, że dzieje świata nie kończą się na Franciszku Józefie, który jedynie ogranicza i modeluje rzeczywistość. Józef, oglądając klaser ze znaczkami, uzmysławia sobie, że rzeczywistość nie da się zamknąć w jednej formule i że może ona istnieć na wiele sposobów. Kiedy bohater zyskuje ten rodzaj wiedzy, sam pragnie zostać demiurgiem. Na tej właśnie płaszczyźnie dokonuje się nieudana próba umitycznienia własnej historii.

Perspektywa fantastyczna

Perspektywa fantastyczna przejawia się w tekście w warstwie fabularnej, w scenariuszach działań głównego bohatera. Józef – mieszkaniec peryferyjnego miasteczka – wyobraża sobie, że musi uratować księżniczkę Biankę, sądzi też, że willa, w której mieszka dziewczyna, jest terenem eksterytorialnym. Gdy dziewczyna okazuje się w istocie Lonką, córką praczki Antosi, i wybiera Rudolfa, plany głównego bohatera muszą przesunąć się w rejony fantastyki oraz intelektualnej spekulacji.

Perspektywa fantastyczna sygnalizowana jest w tekście także za pośrednictwem metafory horoskopu, w którym prognozy zdarzeń nie muszą się urealnić, mogą pozostać jedynie w sferze prawdopodobieństwa lub fantastyki. Dochodzi również do głosu jako rezultat zastosowania chwytu przemieszania perspektywy historycznej (w opowiadaniu pojawiają się realne, znane z historii postaci) ze zdarzeniami, które dzieją się na peryferiach – te ostatnie mają rzekomo decydować o losach świata, jednak w końcu okazują się tylko tworem fantazji głównego bohatera, apokryfem wielkiej historii (czego przykładem może być wątek tajnej konwencji Napoleona III).

Elementy fantastyki można wskazać także w konstrukcji postaci drugoplanowych. Mam tu na myśli wątek ożywienia figur woskowych. Co istotne, postaci te są alegoriami „bezprzedmiotowego heroizmu” (W 212), z dawnego życia zachowały jedynie skłonność do spalania się w ogniu jakichś koncepcji i dogmatów (W 212), które zdyskredytowały się i zbankrutowały jedna za drugą. Bohaterowie historii (Garibaldi, Dreyfus, Bismarck, Emmanuel I, Gambetta i Mazzini (W 213) po odegraniu swoich historycznych ról jawią się jako woskowe kukły złożone z kawałków, obandażowane, wyposażone w protezy, sztuczne płuca i wątroby. Postaci te w sposób automatyczny, nawykowo, groteskowo i komicznie powtarzają pojedyncze gesty, na przykład arcyksiążę Maksymilian na dźwięk imienia Franciszka Józefa wyciąga szablę z pochwy (W 214). To ożywiona nową ideologią bezwartościowa, nikomu niepotrzebna „gwardia inwalidów”, wymieciona z centrum dziejowych zdarzeń na peryferie historii i obrzeża kultury, natchniona kohorta maszerująca przy dźwiękach klekotu kul i szczudeł. W końcu zasila ona szeregi bezimiennych i bezdomnych bohaterów ludzkości („żadne panopticum Was nie przyjmie – mówi do nich narrator *Wiosny* – tym bardziej, że konkurencja jest wielka”, W 221), otrzymując pieniądze na zakup dwunastu katarynek ze Szwarzwaldu, by mogli ruszyć w drogę i anonimowo śpiewać ludowi „ku pokrzepieniu serc” (W 221). Na marginesie warto odnotować, że analogiczny wątek pojawia się także w opowiadaniu Schulza zatytułowanym *Księga*.

Perspektywa historyczna

Perspektywa historyczna sygnalizowana jest w opowiadaniu poprzez wyjaśnienie metafory wiosny i jej peryfrastyczne ujęcie jako czasu „nieskończonych pochodów i manifestacji, rewolucji i barykad” (W 143–144), przez które przechodzi wicher zapamiętania. Dochodzi też do głosu w określeniu wiosny mianem projektu dziejów, który poszukuje swojego odpowiednika w rzeczywistości. Znakiem tej optyki jest również nazwanie wiosny „ekspansją, która nie zna granic” (W 184). Ponadto perspektywa historyczna przejawia się w tekście za pośrednictwem rekwizytu, którym jest markownik należący do Rudolfa. Znajdują się w nim znaczki pocztowe, na których widnieją recepty na cywilizację, imperia i republiki, cesarze i imperatorzy (to alegorie władzy nad światem). Bohater widzi w markowniku – w sposób, w jaki można zobaczyć to z peryferii – „defiladę stworzenia”, paradę narodów i pułków (W 153), będącą kolejną tekstową alegorią ludzkich dziejów. Wspomina się także o postaciach historycznych – są wśród nich władcy niemal wszystkich epok: Aleksander Macedoński (IV wiek p.n.e.), arcyksiążę austriacki Ferdynand Maksymilian Józef Habsburg (1832–1867), brat Franciszka Józefa I, cesarz Meksyku, stracony po wycofaniu wojsk francuskich z tego ogarniętego wojną domową kraju. Pojawiają się również cesarz Francuzów Napoleon III oraz Franciszek

Józef I (1830–1916), cesarz Austro-Węgier, najdłużej w dziejach świata panujący monarcha, symbol stabilizacji *ancien regime*'u. Franciszek Józef został opisany w *Wiośnie* w następujący sposób:

„Wiele przemawia za tym, że Franciszek Józef I był w gruncie rzeczy potężnym i smutnym demiurgiem. Jego oczy wąskie, tępe jak guziczki, siedzące w trójkątnych deltach zmarszczek, nie były oczyma człowieka. Twarz jego uwłosiona białymi jak mleko, w tył zaczesanymi bokobrodami, jak u japońskich demonów, była twarzą starego, osowiałego lisa. Z daleka, z wysokości terasy Schonbrunnu twarz ta dzięki pewnemu układowi zmarszczek zdawała się uśmiechać. Z bliska ten uśmiech demaskował się jako grymas goryczy i przyziemnej rzeczywistości nie rozjaśnionej błyskiem żadnej idei. W chwili, gdy pojawił się na widowni świata w generalskim, zielonym pióropuszu, w turkusowym płaszczu do ziemi, lekko zgarbiony i salutujący, świat doszedł był w swym rozwoju do jakiejś szczęśliwej granicy. Formy wszystkie wyczerpawszy swą treść w nieskończonych metamorfozach, wisiały już luźno na rzeczach, na wpół złuszczone, gotowe do strącenia. Świat przepoczwarzał się gwałtownie, wylęgał się w młodych, szczebiotliwych i niesłychanych kolorach, rozwiązywał się szczęśliwie we wszystkich węzłach i przegubach. Mało brakowało, a mapa świata, ta pełna płachta łąt i kolorów byłaby, falując, pełna natchnienia uleciała w powietrzu. Franciszek Józef odczuł to jako osobiste niebezpieczeństwo. Jego żywiołem był świat ujęty w regulaminy prozy, w gramatykę nudy. Duch kancelaryj i cyrkulów był jego duchem. I rzecz dziwna, ten starzec oschły i stępały, nie posiadający nic ujmującego w swej istocie – zdołał przeciągnąć wielką część kreatury na swoją stronę” (W 186–187).

Franciszek Józef I nazywany jest przez Schulza demiurgiem, ponieważ – jak wynika z *Wiosny* – kreacja w dziedzinie historii polega na wejściu człowieka w rolę stwórcy.

Perspektywa interkulturowa

Perspektywa interkulturowa (w tym także literacka) pojawia się w tekście, po pierwsze, na płaszczyźnie fabularnej i przestrzennej: bohater, Józef, wędruje nocą w towarzystwie ojca uliczkami małego, najpewniej galicyjskiego miasteczka, usytuowanego na peryferiach monarchii Austro-Węgier; to tu poznaje Biankę; to tu widzi po raz pierwszy markownik Rudolfa. Sygnały interkulturowości pojawiają się także na płaszczyźnie onomastycznej (opowiadanie obfituje w nazwy miejsc, takie jak: Honduras, Meksyk, Nikaragua czy Kanada). Nazwy wielu krajów występują też w klaserze ze znaczkami, funkcjonują jako synekdocha, a zarazem imitacja wielkiego świata; jawi się on nie jako przedmiot doświadczenia i poznania, ale właśnie tak, jak można go zobaczyć z przestrzeni peryferyjnej.

Interkulturowość sygnalizowana jest także poprzez przywołanie antroponimów władców różnych krajów i epok (są wśród nich Aleksander Macedoński, książę Maksymilian, Napoleon III i Franciszek Józef I). Uobecnia się ponadto w antroponimach postaci drugoplanowych, naszkicowanych grubą kreską, niepodlegających indywidualizacji (w opowiadaniu występują na przykład Murzyni). Przejawia się także poprzez apokryficzne, niekanoniczne nawiązania do Biblii (Tora oraz Nowy Testament), czego przykładem jest przekształcony biblijny sen Józefa. W pierwowzorze stanowił on przestrożę przed prześladowaniami, jakie miały spotkać świętą rodzinę. Anioł, który ukazał się we śnie Józefowi, nakazał mu uciekać do Egiptu. Są tu również odwołania do Zohar – mistycznego komentarza do Tory, Pieśni nad Pieśniami i Księgi Ruth. W tekście Schulza odnajdziemy na przykład określenie „księga blasku” (tak właśnie nazywany był ten komentarz powstały najprawdopodobniej w XIII wieku). We wspomnianych nawiązaniach najpełniej realizuje się peryferyjny, niekanoniczny punkt widzenia, który staje się znakiem odmowy uczestnictwa w usankcjonowanym sensie. Znakami interkulturowości są tu także interteksty: parafrazy cytatów między innymi z dzieł Goethego (Goethe w poemacie *Natura* pisał o niej jako o różnokolorowym ubraniu boskości, w *Wiośnie* Schulza można wskazać analogiczny motyw, W 157). Innym jej intertekstualnym sygnałem mogą być nawiązania do myśli Nietzschego, a zwłaszcza do jego szkicu *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*. Są one obecne choćby we fragmentach opowiadania, w których wiosna jest konceptualizowana jako zapomnianie. Za wskaźniki obecności perspektywy interkulturowej można uznać przywoływane w utworze nazwy gatunków literackich, takich jak byliny, czyli dawne epickie ruskie pieśni ludowe. Interkulturowość przejawia się ponadto w nawiązaniach do popularnej konwencji romansu historycznego i kryminalnej intrygi. Interkulturowość przenika też sygnały konwencji grozy, która – jak czytamy w *Wiośnie* – „nie niesie żadnej pociechy” (W 184). Można tu dostrzec nawiązanie do dzieł Edgara Allana Poeego i jego literackiego sukcesora, Charles’a Baudelaire’a, autora książki *Sztuczne raje* (W 184). Perspektywa interkulturowa dochodzi do głosu również w motywie zejścia do podziemi przypominających infernalną rekwizytornię, w której przechowuje się tysiące masek niezbędnych do odegrania jakiejś roli i w której są szuflady na umarłych, czekających na swój czas (W 170–172); tu skrywa się mechanizm wiosny, jest ona bowiem „zmartwychwstaniem historyj” (W 172), powtórzeniem scenariuszy odegranych już w dziejach, scenariuszy, o których zapomniano.

Perspektywa biologiczna (mikro- i makrokosmiczna) oraz nakładanie się punktów widzenia

Perspektywa biologiczna (mikro- i makrokosmiczna) pojawia się w opisie najczęściej za pośrednictwem metaforyki wegetacji – wiosna określana jest mianem kwitnienia (W 143), mówi się o niej, że wyrasta jak „nowa zieleń, miękki nalot zielony” (W 172) na starych historiach. Zarysowana została także dzięki konstruowaniu metafor za pomocą określeń typowych dla zjawisk atmosferycznych. Chodzi mi między innymi o takie frazy jak „wicher zdarzeń” i „huragan wypadków” (W 143). Pomiędzy wskazanymi perspektywami występują liczne odpowiedniości, przede wszystkim leksykalne i konstrukcyjne. Bez względu na to, z którą z wyróżnionych płaszczyzn czy perspektyw mamy do czynienia, podlegają one bez wyjątku zasadzie przemiany i zasadzie powtórzenia.

Pora więc zapytać: czym jest wiosna? Jeśli odniesiemy to sformułowanie do wszystkich wymienionych planów i spróbujemy dookreślić je w sposób możliwie najbardziej abstrakcyjny, to okaże się, że wiosna to pusta forma, gotowa do przyjęcia nieznannej, jakiegokolwiek treści, (W 152), „bezdenne lekkomyślna” (W 200), „obojętna gotowość na wszystko” (W 153), nieuchronność naiwnego powtórzenia jakiegoś ogranego scenariusza, konieczność odegrania po raz tysięczny jednego z wariantów tego samego motywu (W 179). W prozie Schulza nie tylko natura, lecz także wywiedzione z różnych kultur postaci oraz bohaterowie historyczni, a nawet przedmioty (które w ujęciu Schulza są tej natury częścią), „próbują inscenizować na nowo przesądzone i przypadłe dzieje, układają się w te same sytuacje w nieskończonych wariantach” (W 205). Jeśli więc weźmiemy pod uwagę cechy poetyki *Wiosny*, to okaże się, że nie odbiegają one od reguł tekstowych, które można wskazać w *Skleпах cynamonowych*. Sam autor pisał o nich w liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza w następujący sposób:

„*Sklepy cynamonowe* dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na używaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam jest nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny,

gdzie aktorzy po zrzuceniu swych kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony”⁵.

To właśnie nadrzędne prawa powtórzenia i przemiany rządzące życiem tej materialnej substancji decydują w utworach Schulza o motywacji zdarzeń. Dlatego też rozumienie jego tekstów wymaga od czytelnika wyjścia poza stereotypy poznawcze. Świadomość tej przemijalności, przejściowości poszczególnych stanów skupienia materii ukazywanej w *Wiosnie* z wymienionych perspektyw: jednostkowej, fantastycznej, historycznej, wielokulturowej i biologicznej (mikro- i makrokosmicznej), wpływa na sposób prezentacji w opowiadaniu znaków wielu kultur oraz doniosłych projektów dziejowych. Wielkie w danym momencie projekty historyczne w innym czasie okazują się albo peryferyjne, albo zupełnie bezużyteczne, a dla ich twórców nie ma miejsca nawet w panopticum.

Konsekwencją tej świadomości, przejawiającej się w tekście za pośrednictwem chwytu nałożenia na siebie perspektyw (jednostkowej, fantastycznej, historycznej, interkulturowej i biologicznej), które składają się na oryginalną Schulzowską poetykę peryferii, jest estetyka melancholii⁶. Narrator wie bowiem dobrze, że finał wszystkich wiosen jest podobny.

„Wiosny – czytamy w utworze – sprzeniewierzają się sobie – jedna za drugą, pogrążone w zdyszany szelest kwitnących parków – zapominają o swych przysięgach, gubią liść po liściu ze swego testamentu” (W 144), spacerujące ulicą dziewczęta nie wiedzą, że za chwilę podzielą los wszelkiej materii, której zasadą istnienia jest przemiana, a więc „zbledną i zajdą cieniem, wsiąkną w piasek” (W 162), ich spacer okaże się „pustą paradą” (W 165), bohaterowie historii za chwilę „szlochać będą w kostiumach z odległych wieków” (W 167). „Trony więdną niezasilane krwią, żywotność ich roślinie tą masą krzywdy, zaprzeczonego życia, tego wiecznie innego, co zostało przez nie wyparte i zanegowane” (W 188). Również nawiązania intertekstualne stają się w *Wiosnie* elementami estetyki melancholii w duchu nietzscheańskim: „jak zazielenia się wiosna zapominaniem – czytamy w opowiadaniu – jak odzyskują te stare drzewa słodką i naiwną niewiedzę, jak budzą się gałązkami nie obciążone pamięcią, mając korzenie pogrążone w starych dziejach!” (W 172). „Ta zieleń

5 Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, s. 476–477.

6 Estetyka melancholii przejawia się w opisach śmiertelnego, przemijającego piękna (W 165). O schyłku dnia mówi się tu w kategoriach „zmiernych teatralnego” (W 166). Budulcem estetyki melancholii staje się także język alegorii i apokryfu. Taką alegorią okazuje się na przykład apokryficznie opracowany motyw księgi. Księgą (W 154–155), a także księgą blasku (W 156) nazywany jest przez Józefa markownik Rudolfa. Ów klaser ze znaczkami określa się jako „księgę uniwersalną”, „kompedium wszelkiej wiedzy o ludzkim” (W 179). Składnikiem estetyki melancholii jest ponadto palimpsestowość tej prozy, w której nakładają się na siebie mity różnych kultur, staro- i nowotestamentowe historie biblijne (na przykład historia Kaina i Abła („los mój był losem Abła” – mówi Józef, kiedy uświadamia sobie zdradę, „Kain zawsze zwycięża”, W 218).

będzie je jeszcze raz czytała jak nowe i sylabizowała od początku i ode tej zieleni odmłódzą się historie i zaczną się raz jeszcze, jakby się nigdy nie odbyły” (W 172). Odnajdziemy tu także wątki z *Fausta* Goethego („zejdźcie do Matek”, W 171); Historia jawi się tu jako „fabryka fabuł i bajek”, nieskończone inferna ozywające na skutek zapomnienia o bezimiennych już poprzednikach, którzy funkcjonują jako bohaterowie „powieści bez nazwy” (W 173), „giganci bez twarzy”, „bezforemne kadłuby” (W 173). „Tyle jest nieurodzonych dziejów” (W 172) – powie narrator. Wiadomo jednak, że jeśli dzieje w końcu się zadzieją, to ich bohaterów czeka ten sam los.

Filip Szwałasek: Uchwyt zmarłego

O rękach Jakuba Schulza pisał, że były „silne w węzłach, długie, chude, z wypukłymi paznokciami”¹. Opisywał też dłonie Józefa, jak gdyby w próbie porównawczego nałożenia ich na dłonie ojcowskie. To doświadczenie, pomimo intensywnej metaforyzacji, jest bardzo materialne i, przez swoją zmysłowość, intymne. Dla obu bohaterów, ale chyba też dla samego Schulza.

W *Księdze* pojawiają się „drżące i wydłużone” palce, którymi chłopiec próbuje nakreślić „rzecz nie do opisaną” (BS, 107), a w *Genialnej epoce* Józef mówi o swojej „ręce całej w drgawkach nowych odruchów i impulsów” (BS, 124), jak gdyby coś – inna ręka – w jego rękę się wcielało. Nie bez przeszkód – dłoni „nieraz krzyczała z bólu i przerażenia w kleszczach i szczypcach” (BS, 124) – ale z powodzeniem. Oglądający rysunki Szłoma mówi, że są „kapitałne”.

Te epizody poprzedza opis – jeszcze mocnego – ciała ojca: nóg, między którymi narrator lubił stawać, „obejmując je z obu stron, jak kolumny”, dłoni podczas podpisywania listów parafką „zawiłą i wirującą, jak trele koloraturowego śpiewaka”, oraz ust, gdy „wypuszczał w tęczową przestrzeń bańki mydlane z długiej słomki” (BS, 106). Ale to ciało (z)niknie.

Biograf ojca – jak trafnie nazywa Józefa Jan Gondowicz² – wraz ze zmierzchem jego życia musi zatem zmienić się ze świadka w kontynuatora: „Jak w królewskich i książęcych rodzinach ze śmiercią naczelnika rodu syn przybiera jego tytuł, tak często, w drodze innego rodzaju intronizacji, pochodzącej z głębszego źródła, umarły chwytą żywego, który staje się podobnym doń następcą, dalszym ciągiem jego przerwanej życia”³.

To być może właśnie „uchwyt zmarłego” wywołuje wewnętrzne drżenie. Syn musi przyjąć na siebie rolę tłumacza i będzie odtąd wiódł *vita interpretativa*⁴, czyli życie, które nie będzie dążyło do s a m o spełnienia, ograniczając się do czytania tekstu czyjejś egzystencji. „Ograniczenie” nie jest tu zresztą szczęśliwym określeniem, skoro mówimy o transferze większego życia w mniejsze – tego pełnego „awantur” w to przyziemne, zwyczajne.

1 B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 24. Dalej jako BS z podaniem numeru strony.

2 J. Gondowicz, *Powrót wielkich ptaków*, „Schulz/Forum” 1, 2012, s. 6.

3 M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 4: *Sodoma i Gomora*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1974, s. 198.

4 Por. A. Żychliński, *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne*, Warszawa 2014, s. 98.

Zmierzch pewnego biografemu

W *Republice marzeń*, podobnie jak w *Sanatorium pod Klepsydrą*, ojciec może już tylko wykonywać gesty; jedynie sygnalizować, nie zaś realizować swoje dążenia, ale jego wpływ nie maleje. Jakub wciąż manifestacyjnie czegoś łaknie, ale jego nieskrywany egoizm uśmierza tęsknoty innych, pozwalając im na co dzień obcować z tym, co jest nie do pomyślenia, a mianowicie z natychmiastowym przeskokiem od pomysłu do czynu. Ojciec nie radzi się nikogo ani też nie obawia się konsekwencji. Jeśli postępuje tak nawet wtedy, gdy nie zachodzi taka potrzeba, to dlatego, że zdaje sobie sprawę ze swojego obowiązku wobec innych, mniej śmiałych. Jest ich awatarem, postacią, w której przygodach – nawet jeśli je gania – znajdują połowiczne spełnienie.

Tego rodzaju dziecinność jest schedą, którą Szloma rozpoznaje w rysunkach kolegi i uznaje za „odblask rąk bożych”. Jednak samo połączenie schedy i dzieciństwa, dzieciństwa jako schedy, sprawia, że coś niedobrego dzieje się z czasem – jak gdyby rodzic miał przeżyć dziecko i na podstawie własnych doświadczeń z dorosłością zobowiązać je do zatrzymania się na etapie dzieciństwa. Jakub wymaga od Józefa, by uwierzył na słowo, że w dorosłości nie ma nic wartego uwagi. Właściwie sprowadza się ona do ciągłego ukrywania podziwu wobec dzieci, czasem do wybuchów jawnej zazdrości wobec ich stylu życia.

W *Republice* z Jakuba zostaje tylko gest. To jego ostatnia przemiana. Po karaluchu, raku i tak dalej – w gest. Znak (na) ojca. Jego trop, zamiast niego samego. Gest wykonany na początku opowiadania, jeszcze przed budową twierdzy przez syna i jego kolegów, można uznać za sygnaturę, jaką malarze opatrywali dzieła wykonane w większości przez swoich uczniów. Ale nawet jeśli ojciec patronuje inicjatywie chłopców, jego nieobecność pozostaje faktem. Czytamy tu nie tylko o końcu jednego z biografemów Józefa, ale też o zmierzchu pewnej epoki. Zostaje to przekazane czytelnikowi zarówno na płaszczyźnie fabuły, jak i w praktyce pisarskiej. W *Republice* mowa o Błękitnookim, jednym mężczyźnie, jednym architekcie, podczas gdy w *Po tamtej stronie* Kubina, skąd Schulz czerpał inspirację, błękitnookich było (jeszcze) całe plemię⁵.

Co począć? Ojca należy zastąpić, i to sobą. Józef ma dokonać restauracji mitu, „przeprowadzić mit-żywiół w sens i w słowo”, a więc osiągnąć swoim życiem to, czego zdaniem Schulza Kaden-Bandrowski i Wierzyński dokonali w swoich książkach o Piłsudskim⁶. Egzystencja syna będzie od tej chwili projektem,

5 Por. A. Kubin, *Po tamtej stronie*, przeł. A. M. Linke, Kraków 2008, s. 124–127.

6 B. Schulz, *Powstają legendy. Trzy szkice wokół Piłsudskiego*, wstęp i oprac. S. Rosiek, Kraków 1993, s. 30 i 42.

którego wymogi (podobne do tych, jakie stawiał sobie Pierre Menard) okażą się niemożliwe do udźwignięcia.

Naelektryzowanie

Jest u Schulza scena, w której ręce – sportretowane na początku *Sklepów cynamonowych* – portretują ojca oraz to, co chciałby dać z siebie synowi. Mówię o spacerze do teatru, „wyjściu z domu”, które matka zarządza, by Jakub pobył między ludźmi. W drodze na przedstawienie zapada noc. Już na miejscu „ojciec zaczął zdradzać pewne oznaki zaniepokojenia, chwycił się za kieszenie i wreszcie oświadczył, że zapomniał portfelu z pieniędzmi i ważnymi dokumentami” (BS, 59). Czy aby na pewno z a p o m n i a ł? Po co nagle dokumenty czy pieniądze, skoro do teatru weszli już na poprzedniej stronie?

Patrzę na dłonie, które „chwytają za kieszenie”, szperają w nich, oklepują ciało, n a ś l a d u j ą c ruchy wykonywane podczas rewizji, i nie mam wątpliwości, że Jakub udaje. To inscenizacja, która skrycie godzi w przedstawienie, mające za chwilę rozpocząć się na deskach teatru. Ojciec nie „zapomniał”, lecz oto właśnie „zapomina” portfelu, z myślą o synu – by dać mu pretekst do zasmakowania w jednym z najbardziej formatywnych doświadczeń młodości – w samotnej wędrówce nocą po mieście. Józef nie jest w stanie odczytać intencji ojca. Oczywiście, nocny spacer wprawi go w stan, który można określić jako rausz, upojenie, ale sądzi, że zawdzięcza go przypadkowi, ewentualnie roztargnieniu rodzica, a nie jego świadomej decyzji.

Jeżeli Józef kiedykolwiek przejrzy dobroczynny podstęp, to nie w pełni świadomie. Jego przyswojenie rozegra się na zasadzie przecucia, pół-obecności. Gdy bohater Schulza wychodzi już z teatru na ulicę, widzi, że „otwierają się w głębi miasta ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne. Oczarowana i zmylona wyobraźnia wytwarza złudne plany miasta, a noc w niewyczerpanej swej płodności nie ma nic lepszego do roboty, jak dostarczać wciąż nowych i urojonych konfiguracji” (BS, 59–60). Te zdania parafrazują *Wolę mocy* Nietzschego, zwłaszcza fragmenty poświęcone upojeniu⁷, o którym Heidegger pisał, iż jest właśnie siłą formującą.

Możemy powyższą scenę rozważać na dwóch poziomach. Po pierwsze – odnosząc się do zabudowy miejskiej w czasach Schulza, kiedy to „nocna przestrzeń miasta była patchworkiem – obok miejsc centralnych oświetlonych lampami żarowymi istniał dużo większy obszar drugorzędnych ulic i terenów nadal oświetlanych gazem”, więc „przechodzień doświadczał nagłych i dezorientujących zmian optycznych wynikających z sąsiedowania ze sobą skrajnie

7 Por. F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości (studia i fragmenty)*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, Warszawa 1910, s. 416–417.



Autoportret i studium dłoni, ok. 1936, 200×145 cm,
Muzeum Literatury w Warszawie



Autoportret i studium dłoni, ok. 1933, 200×160 cm,
Muzeum Literatury w Warszawie

odmiennych środowisk świetlnych”⁸. Po drugie – na płaszczyźnie osobistej, biograficznej, albowiem „wyobraźnia wytwarzająca złudne plany miasta” to wyobraźnia powołująca ojca do istnienia. „Zapomniawszy” portfelu, Jakub niejako wciela się w Józefa, przenosi się w niego, by dać mu odczuć, jak to jest być nim.

Młodemu chłopcu zostaje poruczone zadanie uobecnienia tego, co w danej chwili dla ojca jest niewykonalne. Jakub jak gdyby stwierdzał, że musi istnieć w świecie, że od jego obecności zależy jakaś równowaga, a zatem kiedy zmuszony jest wysiedzieć parę godzin w teatrze, ceduje swoją misję na syna. Wyobraźnia Józefa „wytwarza złudne plany miasta”. To pierwsze zetknięcie z żywiołem ojca. Od razu na głęboką wodę. Psychodeliczny Drohobycz ze *Sklepów* antycypuje późniejsze badanie barokowej mapy w *Ulicy Krokodyli*. Osiemnastowieczny prospekt zawieszony w gabinecie ojca to teoria, którą Józef wprowadza właśnie w praktykę.

„Pragnienie oglądania miasta poprzedziło środki umożliwiające jego zaspokojenie. Średniowieczne czy renesansowe malowidła przedstawiały miasto w perspektywie postrzeganej nieistniejącym jeszcze okiem. Wymyślały zarówno wlot nad miastem, jak i panoramę, jaką on umożliwił. Fikcja ta zmieniała już średniowiecznego widza w niebiańskie oko. Tworzyła bogów”⁹. Józef zostaje wysłany w noc, by otarłszy się o boskość, zyskał umiejętność odtworzenia ojca w przyszłości, gdy go zabraknie.

Wróćmy jeszcze do rąk, pozwolą one lepiej zrozumieć testament Jakuba oraz siłę, z jaką zmarły potrafi ucześcić się żywego.

Parę rąk i jedna

W drugiej części *Księgi obrazów*, zatytułowanej *Autoportrety i portrety*, znajdują się dwa szkice rąk. Oba – jeden datowany na rok 1933, drugi trzy lata późniejszy – podpisane jako *Autoportret i studium dłoni*¹⁰. To odosobnione przypadki dłoni wyraźnych, to znaczy narysowanych precyzyjnie, z poszanowaniem reguł anatomii, w wystudiowanym przegięciu nadgarstka, jak gdyby autor chciał prześledzić linię jakiegoś mięśnia czy ścięgna, które wypuklają się w konkretnej pozycji. Na rysunku wcześniejszym widzimy dłoń zwróconą w stronę widza (oraz rysownika), z wydłużonym, napiętym mięśniem odwodzicielem kciuka i przykurczonym odwodzicielem palca małego.

8 W. Schivelbusch, *Disenchanted Light. The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, Berkeley 1988, s. 118; cyt. za: J. Cray, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, red. naukowa i posłowie I. Kurz, Warszawa 2009, s. 284.

9 M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 94.

10 B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrali, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 139 i 151. Kolejne reprodukcje lokalizuję jako KO z numerem strony.

Na późniejszym pozycyja jest jeszcze trudniejsza do utrzymania: dłoń została pokazana z wierzchu, palec serdeczny wyprostowany, reszta lekko przegięta w lewo. W takim ustawieniu drżenie występuje prawie natychmiast. Obie ręce są lewe.

Dalej *Autoportret na tle Drohobycza* (KO, 140). Mamy tu dłonie mniej wyrażne, także z uwagi na zastosowaną technikę. Prawą Schulz położył na kolanie, rozcapierzając palce tak, że trudno powiedzieć, czy są rozluźnione, czy napięte. Lewa uniesiona w nienaturalnej pozycji. Palce wskazujący i środkowy złączone i wyprostowane, reszta podwinięta, jak gdyby trzymające pałeczki (orientalne sztuce, *kuai-zi*). Tak wyraźne dłonie jeszcze tylko dwa razy pojawią się na stronach *Księgi obrazów*, ale nie będą już należały do Schulza. Ma je Maria Budracka (portret ołówkiem i czarną kredką z roku 1919; KO, 173) oraz bohaterka rysunku sprzed 1933 roku, który Ficowski podpisał jako *Kobieta na tronie* (?) (KO, 368). Lewa dłoń władczyni spoczywa na dekolcie i jaskrawo wyróżnia się na tle jej ledwo naszkicowanego ciała. Kontur mocno poczerniony, jakby linie palców zostały parokrotnie obrysowane. To ręka znana nam już z pierwszego wariantu *Autoportretu i studium dłoni*, ale okazuje się, że od niego starsza. Zanim narysował własną dłoń, Schulz wprawiał się w szkicowaniu dłoni kobiecej.

Tych paru wyraźnych rąk wśród prac graficznych Schulza trzeba się naszukać. Kobiety, najczęściej obsadzone na pierwszym planie, mają dłonie „niepełne”, ukryte, albo są ich w ogóle pozbawione. Trzymają pejcz, całą gamę torebek (aktówki, nesesery, kopertówki), wachlarz albo karty do gry, a więc kamuflują palce. Niekiedy zaciskają pięść, jak w wypadku *Nagiej kobiety na łóżku na tle miasta* (KO, 339). Inne chowają ręce za głową (*Naga kobieta w kapeluszu*; KO, 320–321), za biodrem, w muflce albo obejmują nogę tak, że dłonie nikną pod udem (*Naga kobieta na kanapie z pościelą, siedząca ze skrzyżowanymi nogami*; KO, 346–347).

Ręce niektórych są ukryte w męskich dłoniach, a od góry przesłonięte jeszcze cmokającymi je ustami (*Mężczyzna z psem całujący w rękę dziewczynę i Mężczyzna całujący kobietę w rękę*; KO, 304 i 305). Są też hetery wybrakowane, których ręce urywają się w nadgarstku – jak choćby u *Siedzącej dziewczyny z bufiastą suknią* (KO, 394–395) czy w szkicu *Trzy dziewczyny, czwarta stoi* (KO, 384–385) – albo są zdeformowane: palce jak zęby grzebienia czy też, przeciwnie, płetwiaste (jak w obu wersjach rysunku *Kobieta i Amor z lustrem*; KO, 322), albo też nienaturalnie wykręcone (*Kobieta siedząca na tapczanie czy też siedząca na stole*; KO 332 i 333–334).

Powyższe wyliczenie zmierza ku uwydatnieniu jednej, szczególnie dziwnej, spośród ilustracji zebranych w *Księdze obrazów*. Otóż po przejrzeniu dziesiątek damskich dłoni (a właściwie dziesiątek braków tychże) rzuca się w oczy niewątpliwie męska ręka na jednym z ostatnich szkiców ołówkiem. Chodzi o rysunek zatytułowany *Dwie kobiety, ubrana i naga, grające w karty, u ich stóp szkic męskiej postaci na czworakach (z prawej studium dłoni)*.



Dwie kobiety, ubrana i naga, grają w karty, u ich stóp szkic męskiej postaci na czworakach (z prawej – studium dłoni), ok. 1933, 210×255 cm, Muzeum Literatury w Warszawie.

Autoportret na tle Drohobycza, 1936, 440×360 cm, własność prywatna.

W rozlanym kształcie po prawej dopiero z czasem daje się rozpoznać dłoń, lewa, a więc niemogąca należeć do kogoś, kto jawnie staje w progu. To ręka osoby, która kryje się za ścianą, przyciskając się do niej całym ciałem, i zagłada do środka, wsparłszy się dla równowagi o framugę. Dzięki temu chwytowi będzie można szybko ująć uwadze grających, jeśli przypadkiem oderwą się od kart. Kciuk mocno zaczerwioniony – podglądacz wychyla się z ciemności, jego ciekawska twarz rzuca cień na ten fragment dłoni. Głowa należy do artysty i zarazem do oglądającego obraz. Role nakładają się na siebie.

Powinniśmy sięgnąć do opowiadania, które ów szkic mógłby ilustrować. Grające w karty kobiety i mężczyzna z wahaniem wkraczający do salonu występują w *Ojczyźnie*.

Bowaryzm

W wydaniu Biblioteki Narodowej, z którego korzystam, opowiadanie to znajduje się na samym końcu, po wszystkich innych. Może dlatego robi takie wrażenie. Właściwie nie zauważa się braku stałych protagonistów – Józefa, Jakuba, Adeli – tak oszałamiająco działa zwrot stylistyczny. Tuż po galopującej, barwnej *Komecie* otwiera się proza paroksyzmu, pisarstwo tłumiące pod pozorem niemrawości rzetelną trwogę. Być może przyczyną odmienności *Ojczyzny* jest to, że została napisana po niemiecku, a później przetłumaczona na polski¹¹. Sam pisarz twierdził, iż „rzecz cierpi na pewnej niezdolności do ostatecznego wysiłku, do rzutów odkrywczych”¹². Jakkolwiek by było, traktuję *Ojczyznę* jako dopełnienie *Republiki marzeń* – narrator jest jednym z podróźnych uciekających przed wilkami, mówi się o refugium i tak dalej.

Walcząc – jak to ujmuje – już tylko o nagie życie, bezimienny bohater łąduje w średniej wielkości prowincjonalnym mieście, które w młodzieńczych fantazjach przeznaczał sobie na starość. Zatrzymajmy się na ostatnim zdaniu tej historii: „Siedząc na łóżku w ubraniu, biorę w milczeniu rękę Elizy i trzymam ją przez chwilę w mojej” (BS, 361). To jedna z kilku milczących, statycznych scen rozsianych po całym utworze, ale właśnie ta – jak żadna inna – zdradza rys bowaryzmu, mocną kreską wykańczający portret bohatera *Ojczyzny*. Dłoń Elizy jawi się jako negatyw ręk, „za które trzymamy się wszyscy tajemnie

11 „Można przypuszczać, że *Ojczyzna* stanowi przekład napisanego przez Schulza w języku niemieckim dłuższego opowiadania *Die Heimkehr* (1937). Oba utwory da się połączyć, analizując fakty biograficzne oraz wskazówki tekstowe. [...] Hipotezę przekładu potwierdzają ponadto cechy językowe *Ojczyzny*, między innymi nietypowa składnia oraz konstrukcje przyimkowe i elementy leksykalne pokrewne z germanizmami. [...] Być może więc *Ojczyzna* to przekład, którego autorem nie jest nawet sam Schulz” (J. Scholz, *Ojczyzna – Die Heimkehr*, w: *Słownik schulzowski*, red. J. Jarzębski, W. Bolecki, S. Rosiek, Gdańsk 2004, s. 252–253).

12 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016.

pod stołem”. To chwyt konwencji. Mężczyzna ujmuje dłoń kobiety w milczeniu, które nie jest bezsłownym porozumieniem zakochanych. Gest narratora to raczej gest ważenia, rozpoznawania ciężaru, którym jest – także, między innymi – każde ujęcie dłoni Innego, czy robi to zdrowy względem chorego („ile to jeszcze potrwa?”), czy ludzie zawierający znajomość („jakie on/ona będzie mieć dla mnie znaczenie?”).

„Skąd czerpie on tę lekkość, ten humor wisielczy, jak zbył powagi, ciężaru, odpowiedzialności i stał się tancerzem dna? Może – zdradzamy to szeptem – jest po prostu umarłym? Przeżył katastrofę jako umarły” (BS, 409). Tak Schulz pisał o tytułowym bohaterze eseju *Wędrówki sceptyka*. W kontekście niniejszego tekstu można traktować te słowa jako jeszcze jedną próbę rozwikłania zagadki, którą przedstawiał sobą stary Jakub. Umarły za życia, sztucznie podtrzymujący oznaki witalności dzięki hodowli ptaków, przemianom, eksperymentom naukowym, jak Emma Bovary, kurczowo trzymająca się zgubionej przez Rudolfa papierośnicy i w niej lokująca całość swojej egzystencji.

Podczas powrotu do domu żona narratora jest „ożywiona grą, szczęściem, które dopisało, wypitym winem i pełna małych, kobiecych projektów” (BS, 361). W tym protekcyjnym tonie znów da się rozpoznać Emmę i to, jak widziała swojego męża, Karola, z jego „małymi projektami”. Ale bohaterkę Flauberta widać jeszcze wyraźniej kawałek dalej, kiedy bohater *Ojczyzny* ma szansę, „wysiadłszy z gry, bez zwrócenia czyjejkolwiek uwagi, opuścić stół i przejść po cichu do drugiego pokoju. Ciemno tam jest, tylko latarnia uliczna przysyła z daleka swe światło. Z głową opartą o szybę okna stoję tak przez długą chwilę i dumam...” (BS, 360).

Stolik karciany – odpowiednik wspólnych posiłków i wspólnego łoża państwa Bovarych; synonim wyjścia do teatru, o którym pisałem wcześniej – opuszcza się dyskretnie, po kryjomu, jak gdyby wyzyskując rzadko nadarzącą się okazję do spojrzenia na papierośnicę, do zażycia narkotyku, przypomnienia sobie, kim się naprawdę jest, a mianowicie tym właśnie, kim nie udało się stać. Narrator *Kanady* Roberta Forda mówi, że w twarzach bezdomnych „dostrzegaliśmy ślady ludzi, którymi niemal udało im się zostać, ale zawiedli i stali się sobą”¹³. Myślę, że o tym właśnie – o zawodzie bycia sobą – opowiada szczytowy moment *Ojczyzny*. To szczyt, który wychyla się ku temu, co pomimo nie(do)istnienia jest odczuwane jako prawda „ja”. Na resztę – to, co naprawdę jest – macha się tu ręką.

Józef – jeśli to właśnie on jest bohaterem *incognito* ostatniego opowiadania Schulza – zawiódł, nie stał się nowym Jakubem. Tylko podtrzymując to rozczarowanie poprzez bycie sobą, może nawiązać kontakt z ojcem. „Uciekam, aby nie wiedzieć, ale nie mogę nie wiedzieć, że uciekam, i ucieczka od trwogi

13 R. Ford, *Kanada*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2015, s. 96.

jest tylko sposobem uświadomienia sobie trwogi”¹⁴ – pisał Sartre, Józef zaś mógłby ów wywód przełożyć następująco: „Nie jestem ojcem, aby być sobą, ale nie bycie nim jest tylko sposobem uświadomienia sobie jego obecności”. Obecność ta jest napomnieniem, że życie syna nie będzie nadawało się do interpretacji. Józef czuje, że w porównaniu z charyzmatycznym poprzednikiem może zostać w każdej chwili zdemaskowany jako nudziarz. Podobne odczucia muszą chyba nawiedzać bohaterkę Flauberta – jak żywa kobieta miałaby bowiem sprostać powieściom, które przeczytała? I bardziej istotne pytanie: po co miałyby to robić?

Nie da się tego prosto wyjaśnić, dlatego też szkolnej lekturze *Pani Bovary* towarzyszy tak silna irytacja. Ten, kto Emmę „czuje”, nie ma szans wyklarować jej motywacji polonistce przestrzegającej przed „bujaniem w obłokach”. Wyobraźmy sobie, że ta jedna lekcja polskiego – trzy kwadransy urabiania przeciwko zrywom serca – rozciąga się na całe życie. To właśnie los Józefa, który co rusz odkrywa, że nie potrafi, nie potrafi i już, uzasadnić wyczynów własnego ojca. Narrator *Sklepów* i *Sanatorium* waha się, sam sobie przeczy, popada w wielosłowie, które często wygląda na unik. Jednak nawet jeśli poczynania ojca są niezrozumiałe, to wiadomo przynajmniej, że coś robi; o synu nie można tego powiedzieć i jeśli opowiadania Schulza zostawiają tak duże pole manewru interpretatorom, to być może właśnie dlatego, iż nie do końca wiadomo, co się w nich właściwie – z Józefem, narratorem – dzieje.

Osoba, którą spotykamy na początku *Republiki marzeń*, a później – tak myślę – w *Ojczyźnie*, to człowiek gryzący się tym, że nie sprostał („Dawno wyrzekliśmy się naszych marzeń o twierdzy”, BS, 331). „Z gorącym czołem przyciśniętym do szyby czuję i wiem: nic złego nie może mi się już przydarzyć, znalazłem przystań i spokój. Nadejdzie teraz długi szereg lat ciężkich od szczęścia i sytych, nieskończony ciąg dobrych i błogich czasów. W ostatnich kilku płytkich i słodkich westchnieniach pierś moja napęlnia się po brzegi szczęściem” (BS, 360–361). Takie przemyślenia snuje się po odejściu od karcianego stołu.

W następnych zdaniach pojawi się temat śmierci, wyobrażenie własnego pogrzebu. Szczęście, jeśli zostanie przez syna swobodnie przyjęte, to wbrew Jakubowi, wbrew jego ostatniemu słowu. Im będzie pewniejsze, tym jaśniej objawiać się będzie brak ojca. Ta wyrazistość zaniku – uwyrażnianie się poprzez zanik – ujmuje sedno trudów z czytaniem jego egzystencji.

¹⁴ J.-P. Sartre, *Problem nicości*, przeł. M. Kowalska, Białystok 1991, s. 56.

[archiwum]

Żydzi z Drohobycza – protokoły relacji z Zagłady

Protokół

przesłuchania Patrycha Chaima¹, [ur.] 24.4.1922 w Drohobyczu, wyznania mojżeszowego, stanu wolnego, ślusarza, zamieszkałego: Linz-Bindermichl 50-55/6; który zgodnie z zapamiętanymi faktami zeznaje, co następuje:

W roku 1941 do naszego miasta Drohobycza przybyło Gestapo, w tym także gestapowiec Dengg². Dengg był kierownikiem wydziału politycznego, a jego zadanie polegało na eksterminacji Żydów zamieszkałych w Drohobyczu. Relacjonuję następujące szczegółowe zdarzenia, których świadkiem byłem osobiście, kiedy to gestapowiec Dengg zastrzelił kilku Żydów. Pewnego dnia w listopadzie 1942, był to czwartek, Gestapo wymyśliło bajeczkę, by urządzić wśród Żydów

-
- 1 Chaim (Ignacy) Patrych – były uczeń Brunona Schulza; według informacji Shaloma Lindenbauma w okresie przedwojennym był działaczem komunistycznym, w okresie wojny służył w Armii Czerwonej, po wojnie był przewodniczącym związku Drohobyczan w Izraelu; wzmiankowany w dwóch listach Lindenbauma do Jerzego Ficowskiego, w liście datowanym Ramat-Gan 10 listopada 1992 roku pojawia się wzmianka o zapisaniu przez Lindenbauma zeznania Patrychy, między innymi „o nieudanej próbie przyciągnięcia Schulza do komunizmu”; w liście datowanym 11 stycznia 1993 roku pojawiają się obszerniejsze informacje o przedwojennej działalności Patrychy i jego późniejszych losach (oba listy w zbiorach Biblioteki Narodowej).
 - 2 Friedrich Dengg (ur. 1908) – Austriak, gestapowiec w Drohobyczu, „w 1944 został przedstawiony do odznaczenia Wojennym Krzyżem Zasługi za udział w «przesiedlaniu Żydów» w Galicji” (W. Budzyński, *Miasto Schulza*, Warszawa 2005, s. 224, 416). Wzmiankowany jako „scharführer Denk” przez Alfreda Schreyera i Abrahama Schwarzarza w: M. Kitowska-Lysiak, *Requiem. Alfred Schreyer i Abraham Schwarzar rozmawiają o śmierci Brunona Schulza*, „Kresy”, nr 14, wiosna 1993, s. 78–82.

masakrę. Ogłosili, że Żyd nazwiskiem Rainer³, aptekarz, strzelił na ulicy Floriańskiej z rewolweru do gestapowca Hübnera⁴. To zmyślenie wystarczyło, by Gestapo wydało rozkaz zastrzelenia wszystkich Żydów, którzy znajdowali się w tym czasie na ulicach. Akcja ta trwała około trzech godzin, a gestapowcy zastrzelili około 160 osób, w tym mężczyzn, kobiety i dzieci⁵. Widziałem osobiście, jak gestapowiec Dengg podczas tej akcji zastrzelił Żyda, profesora Schultza (!), i kilka innych osób. Gdy gestapowiec Landau⁶ zobaczył, że gestapowiec Dengg zastrzelił profesora Schultza, którego Landau bardzo cenił, ponieważ profesor musiał wykonywać dla niego różne prace pisemne, zastrzelił dentystę Löwa⁷, który leczył gestapowca Dengga. Był to akt zemsty na gestapowcu Denggu.

W Warszawie mieszkało na aryjskich papierach kilku Żydów, polskich i pochodzących z terenu Rzeszy. Jeden z tych Żydów napisał do pewnego dobrze sobie znanego aryjczyka w Drohobyczu. Ten list, zanim zobaczył go adresat, wpadł w ręce Gestapo. Dengg ubrał się po cywilnemu i pojechał do Warszawy, by znaleźć tamtejszych Żydów posługujących się papierami aryjskimi. Po kilku dniach rzeczywiście wrócił do Drohobycza z czterema Żydami. Wśród tych Żydów znajdował się niegdysiejszy starosta żydowski wraz z rodziną z Drohobycza, dr Ruhrberg⁸, którego Dengg nie znosił z powodu jego ucieczki z Drohobycza. Po kilku dniach aresztu wszystkie osoby przywiezione z Warszawy zostały przez Dengga zastrzelone w więzieniu.

W lutym 1943 Dengg brał udział w masowej egzekucji Żydów na cmentarzu w Drohobyczu.



- 3 Według Jerzego Ficowskiego: Kurtz-Reines (*Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologie*, Sejny 2002, s. 101).
- 4 Bliższe informacje o wielu gestapowcach drohobyckich zawiera książka Wiesława Budzyńskiego *Miasto Schulza* (op. cit.), cytująca między innymi ich charakterystyki sporządzone przez wywiad AK-Drohobycz. W książce można znaleźć dane o następujących gestapowcach wymienianych w protokołach: Hans Block, Friedrich Dengg, Josef Gabriel, Karl Günther, Karl Hübner, Felix Landau.
- 5 Samuel Rothenberg wymienia liczbę 230 ofiar (*List o zagładzie Żydów w Drohobyczu*, wstęp, oprac. i przypisy E. Silbner, Londyn 1984, s. 13).
- 6 Felix Landau (ur. 1910 w Wiedniu, zm. tamże 1983) – jego ojczym był kupcem żydowskim w Wiedniu; podczas wojny hauptscharführer SS w Drohobyczu, po wojnie ukrywał się pod fałszywym nazwiskiem, sądzony i skazany w 1963, ostatnie dziesięć lat życia spędził na wolności; stolarz meblowy o artystycznych aspiracjach, „protektor” Brunona Schulza, którego zatrudnił do prac artystycznych (między innymi malowidła ścienne) w swojej willi i w innych obiektach Drohobycza, z tego powodu chronił go jako „potrzebnego Żyda”; według ustaleń Jerzego Ficowskiego śmierć Schulza 19 listopada 1942 roku w „czarny czwartek” z rąk gestapowca Günthera była zemstą za zastrzelenie przez Landaua dentysty Löwa, „niewolnika” Günthera (J. Ficowski, *Epilog życiorysu, Ostatnia bajka Brunona Schulza*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*).
- 7 Adolf (Dolek) Löw – drohobycki dentysta (technik dentystyczny?), zastrzelony przez gestapowca Landaua w 1942 roku (S. Rothenberg, op. cit., s. 13; S. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011, s. 139). Zob. też list R. Silbnera do J. Ficowskiego, datowany Jerozolima 17 VIII 1992 (zbiory Biblioteki Narodowej), z opisem załączonej do listu fotografii rodzinnej z widocznym na niej Löwem.
- 8 Maurycy Ruhrberg, doktor – zastępca przewodniczącego drohobyckiego Judenratu (W. Budzyński, *Miasto Schulza*, s. 418).



Róg Czackiego i Mickiewicza, miejsce gdzie zginął Bruno Schulz, fotografia z lat dwudziestych opublikowana przez Jerzego Ficowskiego w *Okolicach sklepów cynamonowych*, Kraków 1986.

Mogłem poczynić tak dokładne zeznania dlatego, że do roku 1944 byłem zatrudniony jako pracownik pomocniczy u funkcjonariusza SD [Sicherheitsdienst = służba bezpieczeństwa] i innych gestapowców.

odczytano, potwierdzono i podpisano
Patrich Chaim

■

Zapis [zeznania]

Sporządzony 30 września 46 o godz. 11.45

Przesłuchanie: Mosesa Marcusa Weidmanna

urodzonego: 29.3.1923 w Rolowie / rejon Drohobycz

Religia: bezwyznaniowy

Zawód: student

Stan cywilny: wolny

Adres: Obóz UNRA Qien 17, Arzbergerstrasse 2.

Od roku 1941 do 1943 przebywałem w Polsce w obozie Drohobycz, zatrudniony jako robotnik przymusowy. Strażników dostarczało Gestapo, a spośród nich znam gestapowca D e n g g a, który w obozie budził wielki postrach i znany był jako nazista.

Wiadomo mi, że D e n g g uczestniczył w rozstrzeliwaniu żydowskich więźniów obozu na jego terenie i poza nim. D e n g g uczestniczył także w biciu więźniów i widywałem często, jak bez powodu wymierzał kopniaki.

Latem 1942 sam widziałem, jak D e n g g zastrzelił na ulicy getta żydowskiego profesora, dr. Benno Schultza [!], artystę malarza.

Pod koniec 1942 odbyła się wielka akcja przeciwko Żydom, podczas której każdy Żyd spotkany na ulicy był rozstrzeliwany. D e n g g brał udział w tych rozstrzeliwaniach, przy czym wdzierał się także do domów i zabijał Żydów strzałami w tył głowy. Podczas tej akcji zastrzelono około 160 osób, przy czym gestapowcy nie oszczędzali kobiet ani dzieci.

D e n g g rabował jednocześnie w obozie – poprawka – w getcie zatrzymanym Żydom ubranie i inne rzeczy. Wiadomo mi osobiście, że mojemu kuzynowi nazwiskiem Chaim Waismann zrabował dwa garnitury, które sam potem nosił. Poza tym nie potrafię nic więcej zeznać w tym przedmiocie.

odczytano, potwierdzono i podpisano
[podpis]

■

Wiedeń, 21 stycznia 1947

Odpis

Zapis

zeznania Theodory Reifler, ur. 21.10.1922 w Drohobyczu, bez przynależności państwowej, wyznania mojżeszowego, zamężnej (nazwisko panięńskie: Abend), studentki, obecnie zamieszkałej w Salzburgu, Camp Riedenburg, która wezwana i zapoznana ze sprawą, zeznaje zgodnie z zapamiętanymi faktami, co następuje:

Od urodzenia mieszkałam w Drohobyczu i pozostałam tam do czasu mojej ewakuacji wiosną 1944 roku. Po ewakuacji traślałam jako Żydówka do rozmaitych obozów koncentracyjnych i zostałam uwolniona dopiero dzięki wkroczeniu aliantów. Od stycznia 1943 przebywałam w beskidzkim obozie rafinerii ropy naftowej.

W ramach akcji przeprowadzonej 21 października 1942 roku traślałam do tak zwanego punktu zbornego. Przypominam sobie dobrze, że p. Block, żona standartenführera, przychodziła tam i biła Żydów szpicrutą. Mała dziewczynka chciała czegoś od pani Block, nie pamiętam już dokładnie czego. Ta nagle rzuciła się na dziecko, biła je, póki się nie przewróciło i deptała po nim. Gdy matka dziewczynki podniosła ją potem z ziemi, ta nie dawała znaków życia i była, jak mi się zdaje, martwa. Moja siostra Melania była zatrudniona w gospodarstwie ogrodniczym. Opowiadała mi, że p. Block nie była zadowolona z wydajności trzech dziewcząt pracujących w tym gospodarstwie. Pani B. wezwwała wówczas gestapowca Günthera⁹ i wydała mu rozkaz zastrzelenia tych trzech dziewczyn, co Günther rzeczywiście uczynił¹⁰. Czy pani B. miała jakikolwiek udział w egzekucji Cyganów, tego nie wiem. Z opowiadań wiem

9 Karl Günther (ur. 1909, data śmierci nieznana) – drohobycki gestapowiec uznawany za zabójcę Brunona Schulza na podstawie relacji Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana) i Emila Górskiego (Samuela Bergmana) (J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*; edycja listów Lubowieckiego do Ficowskiego: „Schulz/Forum” 7, 2016 s. 206–214; relacja Górskiego zob. B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. Jerzy Ficowski, Kraków–Wrocław 1984, s. 67–77), Leopolda Lustiga (H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa 1997), Alfreda Schreyera i Abrahama Schwartza (A. Tuszyńska, *Kilka portretów z Polską w tle. Reportaże izraelskie*, Gdańsk 1993, s. 124–125, w rozdziale „Uczniowie Schulza”; M. Kitowska-Łysiak, *Requiem*, s. 78–82).

10 Być może jedną z tych dziewcząt była córka kuzynki Brunona Schulza Ernestyny (Tinki) Juańskiej z domu Kupferberg, primo voto Sternbach: „Została zastrzelona 28 października 1942 przez tego samego gestapowca, który zabił też Brunia. Miała wtedy 16 lat” (wspomnienie zamieszkałej w Düsseldorfie dziewięćdziesięcioletniej Ernestyny Juańskiej, cytowane w liście Elli Schulz-Podstolskiej do Jerzego Ficowskiego z 16 czerwca 1992 roku; zbiory Biblioteki Narodowej). Z drugiej strony istnieje relacja Leopolda Lustiga, w której to gestapowiec Landau zastrzelił Dorcię Sternbach z balkonu swej willi razem z dwiema innymi dziewczętami, które wykonywały prace ziemne (H. Grynberg, op. cit., s. 34).

jednak, że Cyganie zostali rozstrzelani w Bronicy. Na temat pani Block nie potrafię poza tym zeznać nic więcej.

Pilnowanie punktu zbornego należało do obowiązków oddziału Schupo, składającego się w większości z wiedeńczyków. Na ogół funkcjonariusze Schupo byli bardzo brutalni i straszliwie bili Żydów, pojedynczy funkcjonariusze dawali się przekupić pieniędzmi, zegarkami czy biżuterią i dlatego pozwalali, ale nie powodowali jakimiś ludzkimi uczuciami, uciekać Żydom. Nazwisk funkcjonariuszy Schupo, działających na terenie punktu zbornego, nie potrafię sobie przypomnieć. W tym kontekście chciałabym jedynie zeznać, że jeden z funkcjonariuszy Schupo, nazwiskiem Eichinger, pobił i skopał mojego ojca (zamordowanego w Mauthausen), gdy zastał go na obszarze zakazanym dla Żydów.

Podczas akcji 7 [i] 8 sierpnia 1942 roku moja mama i ja ukrywałyśmy się u pewnego Polaka. Przez otwarte okno widziałam, jak ładowano Żydów na ciężarówkę. Pewna kobieta z małym dzieckiem na rękę próbowała uciec w boczny zaułek, a gestapowiec Dengg, znany mi z widzenia, strzelał do niej, zabijając matkę i dziecko. Jeszcze przez dłuższy czas na ulicy widoczna była wielka plama krwi. Zdarzenie to pamiętam tak dobrze dlatego, że był to pierwszy raz, kiedy widziałam, jak zabito człowieka.

Mój ojciec był zatrudniony w sklepie i dlatego miał pozwolenie na prowadzenie samochodu. Kilka dni po akcji, wydaje mi się, że 10 sierpnia 1943 roku, Dengg zawołał ojca i polecił mu podjechać samochodem. Ojciec podjechał i otrzymał od Dengga zadanie załadowania zwłok z piwnicy Gestapo i zawiezienia ich na cmentarz. Ojciec opowiadał mi, że Żydzi zatrudnieni na Gestapo mówili mu, iż to Dengg zastrzelił tych ludzi.

Pewnego czwartku, w listopadzie 1942 roku, sądzę, że 18 albo 22, znajdowałam się w sklepie. Z przeszklonego okna w piwnicy widziałam, jak prof. Schultz i Löw zostali zastrzeleni przez Dengga i Günthera. Dengg zastrzelił Schultza, Günther Löwa.

15 lutego 1943 Dengg wraz z ukraińską milicją, poprawka: obecny był tam także gestapowiec Gabriel, przeprowadził w obozie beskidzkim akcję. Z okna domu, w którym się znajdowałam, widziałam, jak Dengg bił dwuipółletniego Adama (sierotę w następstwie pierwszej akcji) ciężkim przedmiotem po głowie. Przypuszczam, że dziecko umarło, bo mój ojciec, gdy próbował je wykupić, otrzymał wiadomość, że dziecka nikt już nie uratuje.

W czerwcu 1943 byłam w drodze do rafinerii, gdy naszą grupę otoczyło Schupo. Żydzi, którzy próbowali uciekać, zostali przez Schupo zastrzeleni. Pamiętam jeszcze jednego funkcjonariusza Schupo, starszego mężczyznę z kolczykiem w uchu. Jak słyszałam, akcji tej dokonano na zlecenie pochodzących z Rzeszy kierowników rafinerii o nazwiskach Krause i Rindfus¹¹. Dyrektorem

¹¹ Tak w oryginale. Być może Rindfuß (przyp. tłum.).

naczelnym był Austriak nazwiskiem Höchstmann, który zachowywał się bardzo przyzwoicie.

Zakończono o godz. 18.

podpis własnoręczny
Reifler Theodora

■

Zeznanie świadka

Weissmann Josef, ur. 16. 8. 1912 w Borysławiu/Polska, zam. Hajfa-Heve Schanann, ul. Hagalil 49, Jsrael [!].

Zawód: urzędnik, dowód tożsamości nr 17159/G, wydany w Hajfie 25.5.51.

Od 1917 mieszkałem z rodzicami w Drohobyczu i ukończyłem tam gimnazjum. Pod koniec września albo na początku października 1939 Drohobycz został zajęty przez oddziały radzieckie. Po wybuchu wojny między Niemcami i Rosją 22 czerwca 1941 Drohobycz zajęły dziesięć dni później oddziały niemieckie.

Dwa albo trzy tygodnie później do Drohobycza przybyło Gestapo (SD). Miało swoją siedzibę na ul. Mickiewicza w domu inż. Schweitzera. Schutzpolizei [Schupo] miała siedzibę w szkole przy ul. Słowackiego. Według mojej oceny w Drohobyczu stacjonowało ok. 30 gestapowców i ponad 30 funkcjonariuszy Schupo. Szefem Gestapo był radca kryminalny dr Block. Pamiętam jeszcze takie nazwiska gestapowców jak Landau, Gabriel, Dengg, Hager i Kühn.

W momencie zajęcia Drohobycza przez oddziały niemieckie mieszkało tam 10 000 Żydów, a cała ludność liczyła 30 000.

Zaraz w pierwszych dniach zaszło następujące zdarzenie: Gestapo zatrzymało na ulicy około 10 Żydów, musieli się oni wylegitymować i nakazano im, by następnego dnia zgłosili się w budynku Gestapo. Gdy rano się tam zameldowali, już stamtąd nie wrócili. Byli między nimi dr Barchasz¹², dr Holzmann¹³, prof. gimn. Orenstein¹⁴ i inni. Gdy żona dr. Holzmannna zwróciła się do Gestapo

—

12 Zygmunt Barchasz, doktor – adwokat, syjonista; okoliczności jego śmierci w lipcu 1941 roku opisane są w relacji Harry’ego Zeimera, zob. S. Rotherberg, op. cit. *List o zagładzie Żydów w Drohobyczu*, s. 9–10.

13 J. Holzman, doktor – adwokat drohobycki, wzmiankowany w relacji Leopolda Lustiga (H. Grynberg, op. cit., s. 42).

14 Szymon Orenstein – profesor w prywatnym gimnazjum Blatta, „fizyk, przyjaciel Infelda” (E. Löwenthal, [wspomnienie w:] B. Schulz, *Listy, fragmenty. Wspomnienia o pisarzu*, s. 57), widoczny obok Schulza pod portretem Marksa na fotografii profesorów gimnazjum Blatta z 1940 roku (zob. *Bruno Schulz 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, pod red. W. Chmurzyńskiego, Warszawa 1995, s. 140; według notatki J. Ficowskiego w zbiorach BN).

i zapytała o męża, oddano jej jego papiery i oświadczono, że nie żyje. Który z gestapowców zabrał tych ludzi z ulicy, nie jest mi wiadome.

7 i 8 sierpnia 1942 roku odbyła się pierwsza większa akcja. W ciągu tych dwóch dni zaprowadzono ok. 3 000 Żydów na dworzec, załadowano do wagonów i wysłano do obozu śmierci w Bełżcu. Podczas tej akcji Gestapo i Schupo zastrzeliły na ulicach kilkuset Żydów. Na własne oczy widziałem, jak wyrzucano Żydów przez okna z wyższych pięter, a robili to funkcjonariusze Gestapo i Schupo.

W tym czasie byłem zatrudniony w niemieckiej firmie „Viktor Kremin. Zagospodarowanie surowców wtórnych i odpadów”. Podczas akcji 7.8.42 byłem na ulicy i widziałem, jak Gestapo, Schupo i ukraińska milicja wypędały Żydów z domów i prowadziły do punktów zbórnych, takich jak dom modlitwy czy rynek. Osobiście znani byli mi gestapowcy Gabriel, kierownik urzędu pracy, Landau, który jeździł zawsze ulicami Drohobycza w dwukonnej bryczce, oraz Dengg i Hager. Ci ostatni przychodzili często do naszego miejsca pracy i brali ode mnie różne części samochodowe, których potrzebowali.

Podczas tej akcji widziałem gestapowców Gabriela, Dengga i Landaua, jak kierowali deportacją i wydawali rozkazy milicji ukraińskiej. Z pistoletem w jednej ręce i pejcem w drugiej pędzili Żydów do punktu zbornego. Widywałem często, jak Gabriel bił Żydów szpicrutą. Mój wuj, nazwiskiem Süssmann, który stał w pobliżu, otrzymał od niego straszne razy, a Gabriel przekazał go ukraińskiej milicji do deportacji, ponieważ miał on więcej niż 60 lat i zdaniem Gabriela nie był już zdolny do pracy. Został rzeczywiście deportowany i zamordowany.

Znajdowałem się wówczas na rynku i zdołałem na czas umknąć bocznymi zaułkami do mojego miejsca pracy, w ten sposób się uratowałem.

W listopadzie 1942 miała miejsce niezorganizowana akcja, trwająca kilka godzin. Gestapo dowiedziało się, że żydowski aptekarz, magister Rainer¹⁵, ukrywa u siebie pistolet. Gabriel, Koffler, Dengg i ukraińska milicja pojawili się niespodziewanie u aptekarza Rainera, wyciągnęli go z korytarza i zastrzelili. Gabriel, Dengg i in. złapali następnie na ulicy ok. 60 Żydów i zastrzelili ich na miejscu, m.in. lekarza dr. Rudfera¹⁶, profesora gimnazjum Schultza. Mieszkałem wówczas w getcie przy ul. Sobieskiego i zostałem tego dnia wezwany do Judenratu. Gdy zbliżałem się do budynku Judenratu, usłyszałem strzały i zobaczyłem, jak prof. Schultz upadł martwy na ziemię, a jeden z gestapowców pochylił się nad zabitym i ściągnął mu z ręki zegarek. Działo się to vis-à-vis budynku Judenratu. Zauważyłem jeszcze wśród grupy gestapowców znanych mi Gabriela i Dengga, którzy przebiegli obok z pistoletami maszynowymi w rękach. Pobiegnę szybko do budynku Judenratu i dzięki temu się uratowałem.

¹⁵ Zob. przypis 3.

¹⁶ Być może chodzi o doktora Jakuba Rudörfera, lekarza z ulicy Szewczenki w Drohobyczu (zob. *Spis abonentów sieci telefonicznych państwowych i koncesjonowanych w Polsce (z wyjątkiem m.st. Warszawy) na 1939 r.*, s. 594, <http://genealogiyindexer.org/view/1939Ptel/1939Ptel%20-%2000656.pdf>, dostęp: 1 maja 2018).

3 000 spośród 10 000 drohobyckich Żydów zostało w czasach nazizmu rozstrzelanych przez Gestapo, Schupo i ukraińską milicję. Rozstrzelania odbywały się w lesie Bronica, ok. 6 km od Drohobycza, oraz na cmentarzu żydowskim. Kierowali nimi zwykle radca kryminalny dr Block, któremu towarzyszyli gestapowcy Gabriel, Dengg, Landau, Hager i in.

Jak wspominałem, widywałem podczas tych akcji, jak Gabriel straszliwie bił Żydów, mężczyzn i kobiety, kwalifikował ich jako niezdolnych do pracy i wysyłał do obozu zagłady.

Wśród ludności żydowskiej wiadome było, że Gabriel podczas akcji deportacyjnych w Drohobyczu, Samborze i Stryju zabijał Żydów na miejscu, jednak ja osobiście tego nie widziałem. Widziałem tylko, jak bił ludzi szpicrutą i prowadził akcje deportacyjne setek żydowskich mężczyzn, kobiet i dzieci.

W grudniu 1942 roku opuściłem wraz z rodziną getto i ukryłem się w bunkerze u pewnego aryjczyka. Tam pozostaliśmy do lata 1944, kiedy to zostaliśmy wyzwoleni przez oddziały rosyjskie.

Jak mi wiadomo, drohobyccy Żydzi zostali ostatecznie zlikwidowani latem 1943 roku.

Do lata 1945 roku przebywałem w Drohobyczu, a następnie wyjechałem do Krakowa. Latem 1946 opuściłem Kraków i udałem się do Linzu n. D[unajem]. W roku 1949 przyjechałem do Izraela i mieszkam tu pod wskazanym wyżej adresem.

Jako innych świadków, którzy mogą zeznawać przeciwko gestapowcom Gabrielowi i innym, podaję następujące osoby:

1. córka [członka?] drohobyckiego Judenratu, dr. Rosenblatta, Zofia Różańska, zam. w Tel Awiwie
2. Jakob Hirschhorn, Tel Awiw
3. inż. Jan Rzewiecki, Tel Awiw
4. dr Sygmund Kolety, Wiedeń
5. dr inż. Kreisler z małżonką, Wiedeń

Jestem gotowy stawić się przed sądem i powtórzyć moje zeznania.

Hajfa, 4 XII 1957

Podpis świadka
Josef Weissmann
[podpis odręczny]

Historisches Institut in Jsrael
zur Erforschung der Nazukriegsverbr.
Haifa, P.O.B. 4950
[pieczęć i podpis]

*Tłumaczenie z niemieckiego: Tadeusz Zatorski
Przypisy: Jerzy Kandziora*

Nota

Publikowane kopie protokołów zeznań Żydów z Drohobycza znajdowały się w części archiwum Jerzego Ficowskiego, z którą nie rozstał się do śmierci (2006). Stały się one własnością Biblioteki Narodowej w roku 2014. Zeznania publikujemy krótko po ich zlokalizowaniu w BN, ograniczając się do przetłumaczenia relacji na język polski i opatrzenia ich niezbyt licznymi przypisami. Protokoły mają postać maszynopisów bez poprawek. Nazwisko Brunona Schulza zapisywane jest konsekwentnie w formie „Schultz” (raz z imieniem Benno), czego nie korygujemy. Pod ostatnim zeznaniem, Josefa Weissmanna, figuruje nazwa instytucji Historisches Institut in Israel zur Erforschung der Nazukriegsverbr. / Hajfa, P.O.B. 4950 (taka pisownia w oryginale) oraz pieczętka w języku hebrajskim, co zdaje się wskazywać na miejsce, w którym prowadzono rejestrację relacji. W archiwum pisarza brak osobnej informacji o źródle pochodzenia, osobie przekazującej i czasie otrzymania kopii protokołów. Być może stało się to w ostatnich latach życia Ficowskiego, ponieważ podobny charakter ma znajdująca się w jego archiwum w BN kopia „Biografie Landaus”, wysłanej do Simona Wiesenthala jako faks z datą 11 stycznia 2001 przez Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes w Wiedniu.

Protokoły są poruszające i nie byłoby rzeczą stosowną opatrywanie ich tutaj obszerniejszym komentarzem. Słowa mówią w nich same za siebie. Wszystkie cztery zeznania wskazują na gestapowca Dengga jako na zabójcę Brunona Schulza. Jak wiadomo, Jerzy Ficowski, który zrekonstruował wydarzenia „czarnego czwartku” na podstawie naocznych relacji Tadeusza Lubowieckiego i Emila Górskiego, podaje informację, że zabójcą Schulza był gestapowiec Karl Günther. Poza tą zasadniczą różnicą znajdujemy także inne niezgodności z wersją Ficowskiego, ale też pomiędzy samymi tymi relacjami, zarówno co do dat, jak i działań poszczególnych gestapowców i świadków z kręgu pisarza. Jakikolwiek by one były, szczegółowe konfrontowanie przekazu Jerzego Ficowskiego z protokołami nie jest celem tej edycji. Teksty te odsłaniają koszmar czasu Zagłady w Drohobyczu, wobec której Bruno Schulz stanął twarzą w twarz. I taki jest powód ich publikacji, z niepełnym jeszcze aparatem przypisów, właśnie w tym numerze „Schulz/Forum”.

J.K.

[noty, recenzje, przeglądy]

Małgorzata Groth: www.schulzforum.pl

Opisywanie strony internetowej to zadanie niewdzięczne (bo zawsze lepiej jest po prostu zaprosić do odwiedzin) i niełatwe (bo nawet jeśli strona nie zajmuje miejsca w przestrzeni realnej, to w tej wirtualnej jest wielopiętrowym budynkiem ze schodami, windami i ukrytymi korytarzami). A zatem, przede wszystkim, zapraszam do wpisania „www.schulzforum.pl” w pasku adresu przeglądarki, naciśnięcia przycisku „Enter” i samodzielnego zwiedzania, oglądania, gubienia się i odnajdywania. To wszak najlepszy sposób na poznanie dowolnej przestrzeni.

Portal, o którym mowa, nie jest jednak zwyczajną stroną, dlatego należy mu się kilka słów wyjaśnienia oraz próba zaprezentowania go na piśmie: www.schulzforum.pl – użytkowo: Schulz/forum; oficjalnie: „Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza”, urzędowo: projekt numer 0446/NPRH4/H1A/83/2015.

No właśnie – projekt. Portal schulzowski powstał w ramach projektu naukowego „Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza” – jest równocześnie platformą prezentującą dokonania projektu i jego celem samym w sobie. „Kalendarz” bowiem od początku miał być opublikowany w internecie, prace naukowe zatem musiały zostać poprzedzone przez prace koncepcyjne i techniczne nad strukturą strony i sposobem prezentowania na niej treści. Zadanie to – początkowo jawiące się jako proste – pochłonęło niemal dwa lata, a niektóre kwestie do dziś nie zostały rozstrzygnięte. Stąd ważny dopisek: www.schulzforum.pl to portal w b u d o w i e. Ukończony na tyle, by dało się z niego w pełni komfortowo korzystać, lecz jeszcze niegotowy w stu procentach. Otwarty, by pokazać dotychczasowe osiągnięcia i móc pracować dalej na żywym organizmie, testować i uwzględniać rzeczywiste potrzeby użytkowników.

Po tym lakonicznym wstępie czas przejść do charakterystyki portalu. Nie będę tworzyć narracji opisującej szatę graficzną ani wędrówkę między poszczególnymi podstronami. Jak zaznaczyłam przed chwilą, byłoby to zadanie karkołomne, a jego ostateczny efekt – niedostateczny. Skupię się więc na przedstawieniu najważniejszych elementów portalu i ponownie zaproszę do zapoznania się z nim osobiście.

(Na zamieszczonej poniżej liście nie uwzględniam elementów oczywistych, czyli nieaktywnych jeszcze przycisków służących do zmiany języka strony – w przyszłości będzie ona dostępna po ukraińsku i angielsku – oraz aktywnej już wyszukiwarki, która działa całkowicie intuicyjnie).

Strona główna

To przede wszystkim wizytówka portalu. Można tu znaleźć listę ostatnio dodanych wpisów kalendarzowych oraz – dostępne tylko z poziomu tej strony – boczne menu, które przenosi do informacji o projekcie i autorach, zawiera kilka pozycji technicznych (na przykład newsletter) oraz pozwala wykonać tajemniczy rzut kośćmi.

Kalendarz

Serce portalu www.schulzforum.pl, centrum, wokół którego dobudowywane są podstrony i funkcje. Docelowo mają w nim zostać odnotowane wszystkie wydarzenia i fakty związane z Brunonem Schulzem – z jego życiem i twórczością, a także z recepcją jego dzieła. Znajdą się tu zatem nie tylko tak fundamentalne momenty, jak zawarcie znajomości z Zofią Nałkowską, pierwsze wydanie *Sklepów cynamonowych*, śmierć pisarza czy ukazanie się *Regionów wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego, ale także – przystąpienie przez Schulza do egzaminów wstępnych do gimnazjum czy tokijska premiera spektaklu *Sanatorium pod Klepsydrą* w reżyserii Jana Peszka.

Każdy opisany dzień z życia i po-życia Schulza przybiera formę możliwie zwartej, ale wyczerpującej notatki, nazywanej na wół roboczo „wpisem dziennym”. Owe wpisy zbudowane są wieloelementowo; trzy podstawowe składniki to:

- 1) data, czasami ustalona precyzyjnie co do godziny, przeważnie jednak zawierająca się w pewnym przedziale (czerwiec 1939 roku);
- 2) argument (lead) informujący o sednie wydarzenia (Bruno Schulz spotyka się z Zofią Nałkowską);
- 3) wpis właściwy, w którym wydarzenie zostaje przedstawione szczegółowo (wspólnie zwiedzają szyby naftowe w Borysławiu).

Ponadto większość wpisów opatrzona jest – co oczywiste – przypisami bibliograficznymi i merytorycznymi, a także załącznikami, ilustracjami i odnośnikami do innych, poszerzających kontekst materiałów zgromadzonych na portalu.

Miejsca

To podstrona, na której znajdują się opisy miejsc ważnych dla biografii Schulza. W przyszłości pojawią się tu notatki – zbudowane analogicznie do wpisów dziennych, z wyłączeniem daty – dotyczące Drohobycza, Paryża, Wiednia, Poznania czy Warszawy, przedstawionych z perspektywy samego Schulza. Zapisy te skupią się na miejscach, które były dla niego istotne, w których był lub które chciał odwiedzić.

Miejsca to jednak nie tylko miasta. Poza tymi zasadniczymi, ale ogólnymi przestrzeniami opisane zostaną także te mniejsze, choć niekoniecznie mniej ważne, na przykład dom przy ulicy Floriańskiej 10 czy Cesarsko-Królewskie Wyższe Gimnazjum w Drohobyczu.

Osoby

Analogiczne do poprzedniej podstrony – „Osoby” to zbiór biogramów postaci istotnych dla Schulza oraz recepcji jego dzieła. Znajdą się tu więc notatki o jego rodzinie, przyjaciółach, znajomych, a także o tłumaczach i interpretatorach jego twórczości oraz badaczach jego życia.

Obrazy

Strona poświęcona Schulzowi nie może obejść się bez galerii jego prac plastycznych. Na tej podstronie – poza zapoczątkowanym już katalogiem grafik – znajdują się także ich dokładne opisy i opracowania. „Obrazy” to jednak nie tylko dzieła Schulza. W galerii znajduje się także cała ikonografia (poza rękopisami i dokumentami, o których dalej) wykorzystana na stronie do zilustrowania wpisów kalendarzowych, a zatem portrety znajomych Schulza, fotografie miejsc jego życia etc. W przyszłości pojawią się tu również dzieła, które Schulza zainspirowały, i te, które zostały zainspirowane jego twórczością.

Źródła

To kolejna galeria obrazów. Tutaj jednak – jak sama nazwa wskazuje – znajdują się wyłącznie materiały źródłowe, a zatem głównie rękopisy listów i dokumenty życia Schulza.

Ścieżki

Pod tą nazwą kryją się swoiście rozumiane tagi – wybrane przez autorów strony mikronarracje, składające się z elementów (wpisów kalendarzowych, biogramów,

miejsc) tworzących mniej lub bardziej spójne opowieści. Dzięki nim użytkownicy mogą przenikać strukturę kalendarza niekonwencjonalnie, bo nie chronologicznie – w sposób uporządkowany według etapów i elementów życia, wątków, tematów czy konkretnych osób.

Bibliografia

Podzielona na przedmiotową i podmiotową bibliografia umieszczona na stronie www.schulzforum.pl to imponujący zbiór adresów, który ma się stać pełną bibliografią twórczości Schulza. Czy jest to możliwe? Trudno powiedzieć, zwłaszcza że zanim umieścimy w niej konkretną książkę, sprawdzamy, czy wszystkie dane zgadzają się ze stanem faktycznym. Liczba pozycji na dzień 24 kwietnia 2018 roku: 2 720.

Bibliografia to nie tylko adresy. Do wielu pozycji dołączono odnośniki do skanów umieszczonych bezpośrednio w portalu lub do bibliotek cyfrowych, w których można znaleźć prezentowane teksty.

Panel użytkownika

Funkcja nieaktywna. W przyszłości pozwoli użytkownikom założyć konto, które umożliwi dodawanie poszczególnych elementów (wpisów dziennych, biogramów, opisów miejsc, obrazów etc.) do ulubionych i grupowanie ich w zbiory.

Tak prezentuje się ogólna struktura portalu. Czy powyższy opis jest na tyle obrazowy, by choć w minimalnym stopniu przybliżyć charakter i rozmach projektu Schulz/forum? Miejmy nadzieję. Przekonają się o tym tylko ci, którzy przyjmą moje – ponowne – zaproszenie i wystukają na klawiaturze adres: www.schulzforum.pl.

Balbina Hoppe: Fantom, światło, fragment. Schulz w teatrze cieni

Minimalistyczna scenografia, którą tworzą jedynie pusta, ciemna scena i papierowa zasłona, osadzona w kameralnej przestrzeni kieleckiego teatru, wpisuje się w oniryczną stylistykę Schulzowskiego świata. Mocne światło latarki, którym aktor grający Józefa (Karol Smaczny) oświetla sobie z bliska twarz, wprowadza silny kontrast z panującą dookoła ciemnością. Józef jest na scenie sam i tak będzie aż do końca spektaklu. Pełna ekspresji i dynamiki gra aktora, mającego za sobą doświadczenie Teatru Wierszalin, sprawia, że ani na moment nie sposób oderwać od niego wzroku. Swoją opowieść rozpoczyna słowami z opowiadania *Samotność*. W tle na zawieszonych płachcie papieru przemieszczają się dziwne, nieokreślone twory ze światła, niestałe, płynne, jakby ciągle nie mogły znaleźć dla siebie odpowiedniej formy.

Po chwili znikają, pozostawiając jedynie pustą, niezapełnioną przestrzeń, w której wszystko jeszcze może się pojawić. To swoista *tabula rasa*, którą Józef zapełnia różnymi zapiskami i szkicami. Niczym szalony demiurg będzie tworzyć świat, który nie musi spełniać wymogów realności – ojciec może zmienić się w karakona, by zaraz być rakiem, a potem znów schylonym nad starymi papierami, zapracowanym kupcem bławatnym. Ten świat już kiedyś istniał, a opowieść Józefa jest jego odtworzeniem, ponownym powołaniem do życia. On stwarza na nowo ten świat, który jest piękny i tajemniczy, ale istnieje tylko przez krótką chwilę, by zaraz zniknąć i pozostawić Józefa samego, w jego pokoju z dzieciństwa, wśród starych szpargałów i wspomnień.

Kreowane przez niego twory przypominają te nieuformowane figury świetlne z początku spektaklu. Pomysł reżysera polega tutaj na tym, że na scenie znajduje się tylko aktor grający Józefa-opowiadacza, a reszta aktorów-animatorów ukrywa się za papierową zasłoną, by dać o sobie znać w postaci ukazującego się na płachcie cienia czy lalki albo za pomocą głosu. Świat tworzony przez Józefa jest papierowy, istnieje tylko na kartach jego opowiadań, podczas gdy ten realny należy już do przeszłości.

W odpryskach dawno minionych historii widzimy postaci- duchy, fantazmaty, które pojawiają się tylko wtedy, gdy Józef wywoła je z zakamarków swojej pamięci. I tak pojawia się Ojciec (Andrzej Kuba Sielski), którego potężny cień majaczy groźnie zza papierowej zasłony, pojawia się zarys sylwetki zanurzonej w głębokim śnie Adeli (Ewa Lubacz), po której bezszelestnie stąpają szeregi pluskiew, pojawia się też mały piesek Nemrod, który nawet macha ogonkiem i wykonuje treserskie sztuczki na zawołanie Józefa.

To, co dzieje się w tle, stanowi dopełnienie opowieści Józefa, który momentami przypomina rapsoda snującego niesamowite opowieści. Jednak to nie słowo jest dominantą w tym spektaklu. Zdaje się, że wszystkie elementy dzieła teatralnego współgrają ze sobą na równym poziomie, stając się częścią ostatecznego widowiska, które jest konsekwentną realizacją koncepcji twórców.

Spektakl powstał we współpracy reżysera – Roberta Drobnucha, autora adaptacji – Tomasza Domulewicza, i twórcy lalek i scenografii – Cengiza Özeka¹. W przedstawieniu język Schulza został więc wzbogacony o formy charakterystyczne dla teatru cieni, a także o muzykę wykonywaną na żywo. Michał Górczyński, podczas spektaklu grający na klarncie basowym, napisał muzykę razem z Karolem Nepelskim. Utwory powstawały jako inspiracje do istniejących już obrazów i scen. W momencie gdy Józef krzyczy, a matka – wedle jego opowieści – zamyka mu usta ustami i krzyczy razem z nim, wtórują im piszczące, przeszywające dźwięki instrumentu. Muzyka została wkomponowana w treść spektaklu. Podobnie scenografia i lalki-cienie.

Oto na papierowej płachcie majaczy zarys domu „w rynku”, który ma tyle pokoi, że o niektórych na długie lata zapominają nawet sami domownicy. Jego dolną część wynajmują subiekti, a na strychu znajduje się ptasie królestwo Ojca. Pojawia się też makieta Drohobycza, której twórcy wzorowali się na realnej mapie miasta. Te obrazy pojawiają się i znikają, tak jak tajemnicze fantomy, które Józef przywołuje ze swojej pamięci.

Ta „niesceniczna” (jak chciało wielu krytyków teatralnych) proza znajduje więc dla siebie miejsce w teatrze lalek², w teatrze cieni. Zbigniew Taranienko zwraca uwagę na szczególne właściwości tego typu teatru: „Dzięki swej specyfice teatr lalek pozwala na konstrukcję rzeczywistości teatralnej nieosiągalną gdzie indziej. To, co wizualne – przedmiotowa warstwa teatru, w całości poddaje się kształtowaniu. Kiedy lalkę pojmować jako dowolny kształt plastyczny, pozwalający na sceniczną animację, a nie tylko uproszczone przedstawienie człowieka czy zwierzęcia, teatr lalek przemienia się w plastyczne widowisko, stanowi pełną realizację wizji scenografa. Wtedy łatwo można wprowadzać na scenę zjawiska, które nigdy nie istniały, a jeszcze łatwiej stworzyć dla rzeczywistości teatralnej

1 Cengiz Özek, dyrektor Cengiz Özek Shadow Theatre w Stambule, znany jest jako specjalista w dziedzinie tradycyjnego teatru cieni Karagöz. *Sklepy cynamonowe* to spektakl wykorzystujący zupełnie inne możliwości teatralne. Özek mierzy się z mało w Turcji znaną poetycką, synestezyjną prozą Schulza, dla której poszukuje nowej formy w teatrze – porzuca pomysły inscenizacyjne wykorzystywane do ukazywania scenicznych perypetii Karagöza i jego przyjaciela Hacivata, by stworzyć wizje nieuformowane, migotliwe, płynne, jakby z pogranicza jawy i snu.

2 Proza Schulza była już wcześniej adaptowana przez teatry lalkowe, co zawsze spotykało się z pozytywnym odbiorem krytyków: *Samotność*, reż. F. Lazaro (1988, Teatr Lalek Białaluka w Bielsku-Białej); *Ostatnia ucieczka*, reż. A. Maksymiak (2004, Wrocławski Teatr Lalek); *Sklepy cynamonowe*, reż. F. Soehle (2008, Białostocki Teatr Lalek); *Historia występnej wyobraźni*, reż. K. Dworakowski (2010, Teatr Lalki i Aktora „Pinokio” w Łodzi).

– przypominającej zwykłą, ludzką rzeczywistość – specjalne reguły; dzięki zabiegom scenograficznym można ożywić domy, zmusić do mówienia chmury, kazać latać drzewom”³.

Twórcy *Sklepów cynamonowych* biorą pod uwagę właśnie te możliwości kreowania wizji nieokreślonych, enigmatycznych, jednocześnie zauważając, że proza Schulza, pełna przeobrażeń, zmienności i tworów fantastycznych, z pogranicza marzenia i rzeczywistości, w pewien sposób wpasowuje się w konwencję tego teatru.

Nie jest ich ambicją stworzenie wiernej adaptacji⁴ opowiadań Schulza, co zdecydowanie wpływa na korzyść przedstawienia. Zmierzają raczej w stronę „adaptacji artystycznej”⁵, która polega na wyjściu „poza reprodukcję w stronę interpretacji”⁶. Dramaturg, Tomasz Damulewicz, skupia się przede wszystkim na dwóch wątkach: fascynacji postacią Ojca i mityzacji dzieciństwa. W scenariuszu wykorzystuje fragmenty z kilkunastu opowiadań z tomów *Sklepy cynamonowe* (m.in. *Nawiedzenie, Ptaki, Manekiny, Wichura, Nemrod*) i *Sanatorium Pod Klepsydrą* (m.in. *Genialna epoka, Edzio, Samotność*), a także listów Schulza (m.in. do Anny Płockiej, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Tadeusza i Zofii Brezów). Sceniczna opowieść nie zachowuje chronologii zawartej w tomach. Jest swego rodzaju kolażem rozmaitych scen, osób, sytuacji, które rozgrywały się na kartach opowiadań.

Sklepy cynamonowe nie są spektaklem usiłującym stworzyć wizję pełną i skończoną. I to zdecydowanie przesądza o sukcesie tego przedstawienia. Wielokrotne próby adaptowania prozy Schulza, zmierzające do nałożenia jakichś ograniczeń na tę poetycką prozę, nieokrzesaną niczym zapuszczony ogród, niedającą się objąć sztywnymi granicami, wymykającą się jakimkolwiek regułom, przynosiły niepowodzenia i stały się argumentem dla recenzentów chętnych określić prozę Schulza jako niemożliwą do ukazania w teatrze. Jerzy Jarzębski krytykował takie podejście twórców teatralnych: „Opowiadania Schulza – na pozór przynajmniej – nadzwyczaj rzadko [...] dążą do jakiejś wyrazistej puenty, a ich fabuła raczej nie zachowuje reguł dramatycznej konstrukcji, budowę ma natomiast, jak się rzekło, fragmentaryczną, rwaną, pozbawioną zakończeń i podsumowań. W tej sytuacji adaptatorzy Schulza na scenę starają się konstrukcję dramatyczną skleić z owych fragmentów”⁷.

3 Z. Taranienko, *Perspektywy lalki*, w: idem, *Teatr bez dramatu*, Warszawa 1979, s. 33.

4 Jeżeli w ogóle można mówić o istnieniu takiej kategorii jak „wierna adaptacja”, to przecież dosłowne ukazanie historii zawartej w tekście na deskach teatru nie ma najmniejszego sensu – ani nie wzbogaci pierwowzoru, ani nie uszlachetni widowiska. Jeżeli wreszcie traktować przeniesienie treści dzieła literackiego na język teatru jako „przekład”, jak chciał tego Zbigniew Osiński, to wówczas należy założyć, że tłumaczenie zawsze niesie ze sobą – choćby drobne – fałszerstwo. Czy istnieje więc literalna adaptacja? A jeśli tak, to jaki jest jej sens?

5 J. Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, „Dialog” 1993, nr 5, s. 94.

6 Ibidem.

7 J. Jarzębski, *Fabryki fabulistyczne: narodziny opowieści z życia i dzieła Schulza*, w: idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 198.

Kielecki spektakl zyskał więc na tym, że nie dążył do stworzenia całościowej, spójnej wizji z opowiadań Schulza, ale skupił się na ukazaniu jakiejś części tego świata, który wyrasta bujnie ze stron opowiadań; w całej swej niejednorodności i skłonności do przemian jawi się on przecież jako uniwersum fragmentu, zlepek form niestałych, wечно podlegających kolejnym transformacjom i przeobrażeniom. Koncepcja twórców *Sklepów cynamonowych* przypomina starą figurę retoryczną *pars pro toto* – pokazują widzom tylko namiastkę Schulzowskiego świata, która pozwala na stworzenie wyobrażeń na temat całości.

Sklepy cynamonowe, Teatr Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach

adaptacja: Tomasz Damulewicz

inscenizacja i reżyseria: Robert Drobniuch

współpraca reżyserska: Cengiz Özek (Turcja)

scenografia i lalki: Cengiz Özek (Turcja)

muzyka: Michał Górczyński, Karol Nepelski

klarnet / klarnet basowy na żywo: Michał Górczyński

obsada:

Józef: Karol Smaczny

Ojciec: Andrzej Kuba Sielski

Adela/Matka: Ewa Lubacz

animacja figurami, lustrami, światłem: Ewa Lubacz, Andrzej Kuba Sielski, Grzegorz Karkowski

prapremiera: 23 października 2014, Stambuł

polska premiera: 17 stycznia 2015, Kielce

Tymoteusz Skiba: Kto napisał Brunona Schulza?

„Apokryfos, gdy czytane wprost z greki, da się rozumieć jako «to, co ukryte», ale i «to, co podrobione». Apokryfologia dwudziestopiętnastoletnia nie zajmuje się jednak ani tekstami sfalszowanymi, ani ponieważ odkrytymi, lecz twórczością apokryfów nieżyjących pisarzy, tj. literaturą wychodzącą z PODROBIONYCH UMYŚLÓW. Bądźmy precyzyjni: tak twierdzą akademicy trzymający się uparcie tradycyjnych klasyfikacji. Adwokaci apokryfistyki emulacyjnej nie mówią zaś o żadnych podróbkach, lecz właśnie o «zrekonstruowanych oryginałach»”.

Jacek Dukaj *Kto napisał Stanisława Lema?*

Apokryfy Schulza autorstwa Ferdynanda Szepeka to kolejna monografia opublikowana przez Wydawnictwo Literackie w ramach cyklu „Biblioteka Pośmiertna”. Wokół tej kontrowersyjnej książki, wydanej z okazji sto osiemdziesiątej rocznicy urodzin Brunona Schulza, narosło już tyle nieporozumień i kłótni, że przed właściwą oceną pracy Szepeka warto je pokrótce przedstawić.

Na *Apokryfy* pierwsi zareagowali skrajni humaniści. Stefan Prot we wstępie do swojej programowo złośliwej recenzji, opublikowanej na najszybszych pasmach textuarnetu, stawia tezę, że opracowanie Szepeka powstało jedynie po to, aby apokryf Jerzego Jarzębskiego mógł napisać kolejne posłowie¹. Według Prota rynek wydawniczy zmierza w kierunku całkowitej apokryfizacji. Ożywieni bioelektrycznie pisarze będą recenzowani przez równie apokryficznych krytyków, których realni ludzie będą coraz słabiej rozumieć. O ile Prot dopuścił się kilku złośliwych przytyków pod adresem Wydawnictwa, które na zasilanie wirtualnego Jarzębskiego łoży niemałe pieniądze, o tyle profesor Szwindel z Instytutu Filologii Przymusowej na Wydziale Nauk Koniecznych porównał całą literaturę postmortalistyczną do „samowystarczalnego bełkotu, który powinno się, razem z ich ożywionymi twórcami oraz recenzentami, skierować do wyizolowanej skrzyni neuronowej”² (zapewniającej doskonałą iluzję rzeczywistości – przyp. red.). Na tak radykalną ocenę całego kierunku literatury i literaturoznawstwa natychmiast

¹ S. Prot, *Apokryfizacja rzeczywistości*, przesł. Kraków 20 lipca 2012, ttg. 340j08k91.

² Z. Szwindel, *Literatura apokryfomaniaków*, „Ludzka Rzecz”, nr 7, dodatek artystyczno-literacki tygodnika „Pozostań Człowiekiem. Organ neohumanistów”, nr 31 (153), 29 lipca 2012.

odpowiedziała oburzona redakcja, wsparta głosami płynącymi z ośrodków naukowych sympatyzujących z ruchem postmortalistycznym (w skrócie PoM). Głos zabrali zwłaszcza ci naukowcy, którzy swoją karierę zbudowali na twórczości posthominicznej, w tym także sam profesor Kręplak, guru apokryfistyki dwudziestopiętnastowiecznej. W swoim artykule *Twórczość 2.0* zarzucił Szwindłowi rasizm i ksenofobię, cechy charakterystyczne, w jego ocenie, dla umysłów wstecznych, które są stałą każdej epoki, a nurtów literackich w szczególności³. Do opinii publicznej przebiły się także głosy dziennikarzy i blogerów tekstuar-netowych, między innymi: Waltera Janowiaka z Dzwonka Cybernetycznego czy Barbary Kasperskiej, redaktorki naczelnej portalu Post Mortem – Pro Natura (w skrócie PoM PoN). Janowiak przedstawił całą sprawę w tonacji detektywistycznej, jakoby apokryfy były dla literaturoznawstwa tym, czym badania DNA stały się dla kryminalistyki. Totalni humaniści są w jego ocenie ruchem, który nie tylko sprzeciwia się literaturze postmortalistycznej, ale też zaciemnia obraz literatury w ogóle⁴. Kasperska natomiast zdecydowała się na ostry kontratak, nazywając Prota i Szwindla „zakonspirowanymi apokryfami Wyki i Napierskiego”, wyrażając jednocześnie ubolewanie, że reaktywowany w XXI wieku Schulz wciąż musi zmagać się z atakami podobnymi do tych, które dotyczyły go za życia⁵. Nietrudno zgadnąć, że eskalacja wzajemnych oskarżeń i argumentów *ad post personam* przybrała tylko na sile.

Warto wspomnieć, że w tej wojence pojawiło się kilka bardziej wyważonych głosów, do których należy między innymi artykuł Leszka Goldberga, związanego z środowiskiem Nowej Kuźni. Autor ten zauważa, że w fakcie rozplenienia Schulzów czuć pewien „schulzowski fluid, żeby nie użyć słowa fatum”⁶. Goldberg z jednej strony zwraca uwagę, że schulzologia, która po okresie niesamowitej hossy w latach dwudziestych (spowodowanej odkryciem wielu niezwykłych schulzianów) od kilkudziesięciu lat cierpi na „syndrom wysychającego źródła” i powinna patrzeć na zjawisko po-Schulzów jak na życiodajny deszcz, który przychodzi po latach suszy. Z drugiej – dostrzega w Schulzach *post hominem* niebagatelne zagrożenie dla mitu oryginalnego Schulza, który właśnie wbrew fizycznej zagładzie wrył się do świadomości literaturoznawców i schulzoidów na całym świecie.

Można by przytaczać jeszcze inne wypowiedzi, zarówno skrajnych humanistów, jak i pomponowców, ale nie wniosłyby one niczego nowego do nakreślonego

3 W. Kręplak, *Twórczość 2.0*, w: *Wspomnienia cyberpunka*, pod red. Intel Pentium BrainCore 3, Warszawa 2072.

4 W. Janowiak, *Profesor Szpeck na tropie Brunona Schulza*, „Dzwonek Cybernetyczny”, nr 8 (187), 12 sierpnia 2072.

5 B. Kasperska, *Atak na Apokryfy Schulza*, „Post Mortem – Pro Natura”, przesł. 5 sierpnia, ttg. 2157xio765.

6 L. Goldberg, *Apokryfy Schulza Ferdynanda Szpecka. Co dalej z schulzologią?*, „Schulz/Forum” 120, 2072.

powyżej dyskursu. W dyskusji na temat *Apokryfów Schulza* z pewnością brakuje rzetelnej analizy merytorycznej wartości dzieła Szpecka. Niestety żaden z rozgłaszanych badaczy i publicystów nie podjął się tego trudu w dostatecznym stopniu, skupiając uwagę niemal wyłącznie na toczącym się aktualnie sporze ideologicznym. Zamiast opowiadać się po którejkolwiek ze stron, warto przyrzeć się więc treści *Apokryfów*.

Praca Szpecka składa się z dwóch części. Pierwsza z nich, podzielona na trzy rozdziały, opisuje historie powstania i recepcje trzech schulzowskich apokryfów. Druga – zdecydowanie słabsza część pracy jest próbą znalezienia post-Schulzom właściwego im miejsca w historii literatury postmordenistycznej. W tej części ujawniają się wszystkie braki warsztatowe Szpecka – wybitnego polonisty, ale nie postmordenisty. Brak mu przede wszystkim aparatu pojęciowego, co niestety doprowadza do efektów komicznych, na przykład kiedy autonomiczny program komputerowy KingSchulz nazywa softwarciem (archaiczne określenie martwego oprogramowania, stosowane jeszcze na początku XXI wieku – przyp. red.), a podłączone do niego sensory poetometryczne (na wejściu) i metafotwórcze (na wyjściu) hardwarem (archaiczne określenie fizycznych urządzeń, stosowane przed rewolucją przemysłową – przyp. red.). Znacznie większą wartość przedstawia pierwsza część pracy, w której autor rzeczowo i skrupulatnie opowiada historie trzech wygenerowanych po-Schulzów.

KingSchulz

Pierwszy z nich to apokryf stworzony przez firmę North Central Positronics. Jest to wspomniany już program komputerowy, znany jako KingSchulz, stworzony dzięki metodzie autoewolucyjnej rezurekcji z maksymalnie ograniczonego materiału wyjściowego. KingSchulz v. 2.17.2 – pierwsza wersja była zwyczajową betą, w której analizowano jedyne czynności życiowe wirtualnego Schulza; druga wersja doczekała się aż siedemnastu patchów, które szczegółowo omawia Szpeck – przyszedł na świat 12 lipca 2053 roku i rozwijał się w czasie wirtualnym potrójnie przyspieszonym. Jak łatwo obliczyć, apokryf Schulza powinien wydać *Sklepy cynamonowe* w 2067 roku na przełomie lutego i marca czasu rzeczywistego, a *Sanatorium pod Klepsydrą* w lipcu 2068 roku. Te dwa słynne zbiory opowiadań Schulza miały być ostateczną pieczęcią autoryzującą inne, zagubione w toku historii utwory oraz te nienapisane, których Schulz *in hominem* nie był w stanie stworzyć ze względu na uciążliwe obowiązki szkolne, brak urlopów, a także przedwczesną śmierć.

Aby rozwiązać powyższe problemy, zastosowano aż sześć patchów. W pierwszej kolejności wprowadzono nakładkę umożliwiającą Schulzowi nieograniczone wykorzystywanie krótkich urlopów na żądanie, a także potrójono przyznaną mu w przeszłości pulę urlopów rocznych. Patche nr 2 i 3 dotyczyły eliminacji Karla Günthera oraz Felixa Landaua. Kierownictwo NC Positronics nie było

jednak tym usatysfakcjonowane. Uznano, że aby zapewnić Schulzowi pełne bezpieczeństwo, należy zlikwidować cały nazizm, włącznie z III Rzeszą i wszystkimi państwami Osi. W patchach numer 4, 5 i 6 usunięto więc Niemcy, Włochy, Japonię, Austrię i Węgry (ale przytomnie wprowadzono tę poprawkę dopiero po rozpadzie Austro-Węgier, gdyż inaczej usunięto by samego Schulza). Świat stał się bezpieczniejszy, ale także dużo uboższy.

Następne poprawki były dramatycznymi próbami uzupełniania powstałych luk. Jedna z największych nakładek urosła do rozmiarów kompleksowego service packa, gdyż przywracała światu literaturę niemieckojęzyczną ze szczególnym uwzględnieniem Thomasa Manna, Rainera Maria Rilkego oraz Johanna Wolfganga Goethego, bez których Schulz artysta nie mógłby zaistnieć. W projekcie KingSchulz coraz wyraźniej przebijały się głosy krytykujące decyzje kierownictwa. Manipulacje historią były zagranem pokerowym – wszystko albo nic. Coraz częściej mówiło się, że efektem finalnym będzie właśnie to ostatnie.

Wbrew głosom malkontentów Schulz zaczął pisać szybciej, niż się spodziewano, bo już w 2060 roku. Były to mityczne juvenilia, o których historia literatury do tej pory milczała. Kilkusetosobowa załoga odetchnęła z ulgą. Projekt zaczął generować przychody. Na wszelki wypadek wstrzyknięto Schulzowi dodatkowy bioware podnoszący jego determinację twórczą. Młodzieńcze utwory zaczęły spływać jeden za drugim. Wstępne analizy potwierdzały ich autentyczność. Analiza językowa i składniowa potwierdzała obecność schulzowskiego fluidu w pierwszych utworach pisanych do szuflady. Choć oczywiście była to twórczość w fazie embrionalnej – nieukształtowana, nieopierzona, prymitywna, jak gdyby epigońska, co było jak najbardziej zrozumiałe z uwagi na młody wiek pisarza, którego kunsztowna fraza miała się dopiero dotrzeć z upływem lat.

Głodne sukcesów kierownictwo natychmiast podjęło decyzję o publikacji nieznanych dzieł Schulza. Wydanie pierwszego tomu *Juveniliiów* (powstałych między 20 a 25 rokiem życia Schulza) okazało się nieprawdopodobnym sukcesem wydawniczym i marketingowym. NC Positronics liczyło przede wszystkim na lukratywne zlecenia dotyczące rezurekcji twórców światowej sławy, dlatego przed wydaniem drugiego tomu (lata 25–30) rozpoczęło wielką akcję promocyjną, w którą zaangażowane zostało studio Platige Image, mimo iż pracowało nad cinematicsami do ósmej części *Wiedźmina*.

Niczego nieświadomy, wspomagany biowareem Schulz (apokryfy żyją najczęściej w przeświadczeniu o swojej autonomiczności – przyp. red.) wyrastał na kurę znoszącą złote jajka. Gdzieś w tle niknęły wątle głosy starych i brodatych filologów, zwracające uwagę na pewne nieścisłości w strumieniowo przesyłanej przez textuarnet prozie po-Schulza. Pewną konsternację wzbudziła niepozorna nowelka apokryficzna, powstała tuż przed planowanym debiutem książkowym. Było to pod koniec 2066 roku. Wprowadzono lekkie modyfikacje silnika, na którym pracował KingSchulz, zwiększające częstotliwość taktowania oraz lepsze chłodzenie mikroprocesorów. Żadne poważniejsze

zmiany, w tym aktualizacje bioware'u, nie były brane pod uwagę, gdyż w ciągu kilku miesięcy miało nastąpić wydanie *Sklepów cynamonowych* – których zgodność z oryginałem miała być ostateczną pieczęcią autoryzującą post-mortenistyczne juvenilia. Kiedy programorteniści z NC Positronics, zamiast debiutu książkowego Schulza, otrzymali spóźnioną o kilka tygodni czasu rzeczywistego *Ulicę Wszystkich Świętych*, wszystko stało się jasne. Apokryficzny Schulz, na skutek nieznanego błędu, okazał się apokryficznym Truchanowskim. Faktu tego nie udało się przeprogramortenizować żadnymi patchami, którymi korporacja w dramatycznej rozpaczy próbowała bronić resztek godności. Efektem tych pisanych na kolanie aktualizacji stała się sobowótowość Kazimierza Truchanowskiego, którego siłą naginano do formy Brunona Schulza. Aplikowane końskie dawki bioware'u z Schulzowską poetyką zaowocowały nie tylko zapędzeniem Truchanowskiego w ślepy róg grafomańskiego naśladownictwa, ale i pewnego rodzaju obłędem, objawiającym się poprzez generowanie fałszywych wspomnień. Dość powiedzieć, że po-Truchanowski uważał, jakoby Schulz porównywał z nim rękopisy niektórych dzieł (między innymi *Sanatorium pod Klepsydrą* z *Apteką pod Słońcem*), a także wyznaczył go na swojego następcę – *Zmowa Demiurgów* w jego mniemaniu była ukończonym *Mesjaszem*.

KingSchulz, a w zasadzie PauperTruchanowski (jak złośliwie okrzyknięto w prasie ów projekt), okazał się całkowitym niewypałem. Nie dość, że nie przyniósł ani jednego nowego utworu Schulza, to jeszcze doprowadził do wydania juveniliów neurotycznego post-Truchanowskiego, niezgodnego z oryginałem biologicznym, które po publikacji w textuarnece stały się żywym i wiecznym symbolem porażki North Central Positronics.

Galaktyka Schulza

Drugą próbę stworzenia apokryfu Schulza podjęła znana w branży holograficznej firma Being Incorporated. Było to pierwsze tak poważne przedsięwzięcie korporacji, która do tej pory zajmowała się produkcją edukacyjnych hologramów dziecięcych. Przy programortenizowaniu specjaliści z Being Inc. zdecydowali się na połączenie dwóch metod holograficznych: nowoczesnej techniki autonomicznego hologramu, który nie potrzebował żadnego zewnętrznego projektora ze źródłem światła, a także klasyczną, ale zapomnianą współcześnie technikę Stanleja Lemura, wykorzystywaną niegdyś do produkcji hologramów kasetonowych. Projektor błyskowy Demiurgos 3000 podłączony został do klasycznej aparatury Lemura z szeregowo zestawionymi gniazdami na holograficzne kasety topograficzne, biosferyczne oraz egocentryczne. Kasety topograficzne zawierały wszelkie dane niezbędne do stworzenia holograficznej makieły Schulzowskiego uniwersum, w którym powołany do życia pisarz będzie mógł tworzyć. Do gniazd biosferycznych podpięto natomiast kasety zawierające

ogólne dane o historii, kulturze, zwyczajach i życiu codziennym, wyselekcjonowane pod kątem osoby Schulza.

Moduł egocentryczny był bardziej rozbudowany i dużo bardziej skomplikowany. Wystarczy powiedzieć, że podzielony na partycje kumulował dane z dysków właściwych, to jest przetworzonych informacji z kaset zawierających wydestylowany duchowy i fizyczny ekstrakt samego Schulza. Informacyjne i zdebugowane jądro powstawało dzięki egocentrycznym kasetom prymarnym, które potocznie nazywano „wsadem” – były to kasety zawierające materialne wersje wszelkich schulzianów (oczywiście zminiaturyzowanych do rozmiarów ziarenka piasku), a więc nie tylko jego utworów i listów, ale także obrazów, szkiców, notatek, zdjęć, przedmiotów osobistych, biografii, relacji prasowych, recenzji, wspomnień i wszelkich innych obiektów dotyczących Schulza, których dystrybucją i powielaniem zajmował się IPN (Instytut Przedmioteki Narodowej). Według relacji Szpecka życie, twórczość oraz recepcja Schulza mieściły się w opakowaniu nie większym od pudełka zapalek. Na ich podstawie powstał cyfrowy ekstrakt Schulza, ważący kilka tysięcy terabajtów, przerobionych następnie przez podzespoły modułu egocentrycznego na neurobajty, będące czymś w rodzaju świetlnych komórek macierzystych powstającego apokryfu.

W sierpniu 2055 roku aparatura była gotowa do ostatecznego aktu kreacji. W tym momencie warto oddać głos samemu Szpeckowi, który barwnie, aczkolwiek nieco staroświecko, opisuje narodziny holograficznego apokryfu: „Neurobajty zanurzone w plazmie biosferycznej, wygenerowanej przez pierwszy moduł, przesłano włóknistym czternastordzeniowym światłowodem (dawny, niezwykle wolny sposób transferu danych, z czasów, kiedy prędkość światła uważano za największą osiągalną prędkość dla zjawisk przenoszących informacje – przyp. red.) wprost do podzespołów zmysłowych projektorów, a stamtąd, już jako impuls elektromagnetyczny, poprzez układy scalone mózgu aż do martwych i ciemnych oczu maszyny, aby ponownie i już ostatecznie przeistoczyć się w światło, które jednym długim błyskiem utworzyło świetlistą postać mistrza z Drohobycza: lat czterdzieści trzy, siedzącego z notesem rozłożonym na skrzyżowanych nogach, jak zawsze eleganckiego, w garniturze, kapciach i skarpetkach, dokładnie takiego samego jak na fotografii ze schodkami domu przy ulicy Floriańskiej”⁷.

Drugi błysk, sterowany przez autonomiczny moduł topograficzny, utworzył wokół Schulza sferyczną bańkę, która momentalnie zastygła w szklistą powłokę i pomniejszyła się do rozmiarów choinkowej bombki. W jej wnętrzu powstał holograficzny model Drohobycza. Uwięziony w szklanej kuli Schulz mógł bez przeszkód poruszać się po makiecie swojego rodzinnego miasta i obcować z holograficznymi mieszkańcami – wszystko po to, aby zapewnić mu idealne

⁷ F. Szpeck, *Apokryfy Schulza*, Kraków 2072, s. 151.

warunki do życia i tworzenia. W dalszej fazie trwania projektu Demiurgos wypływał kolejne kuliste mikroświaty połączone z macierzystym Drohobyczem za pomocą światłowodów. Były to wszystkie miejsca, które odwiedzał Schulz po 1935 roku: Truskawiec, Boberka, Borysław, Lwów, Gdynia, Sztokholm, Warszawa, Zakopane, Paryż, Poznań, aż w końcu stworzono całą konstelację świetlnych mikroświatów, po których poruszał się autor *Sklepów cynamonowych*. Był to więc zminiaturyzowany i solipsystyczny hologram kosmosu Brunona Schulza, tożsamy z rzeczywistością, z tą tylko różnicą, że kolej żelazną zastąpiono światłowodem, a antysemityzm antysemityzmem.

Z raportów, które cytuje Szpeck, jasno wynika, że apokryf żył i tworzył w taki sam sposób jak biologiczny oryginał – nie zanotowano nawet najmniejszej różnicy w biografii obu Schulzów, choć szukaniem ich zajmowała się specjalna grupa obserwacyjna, powołana do monitorowania wydarzeń w kulach za pomocą mikroskopów imitujących ciała niebieskie. Powodzenie tego nowatorskiego projektu zostało przekreślone fatalnym zrzędzeniem losu, które aż trudno wytłumaczyć zwykłym przypadkiem. Nikt nie mógł przewidzieć tego, co wydarzyło się zaledwie siedem lat od pierwszego błysku, a więc w momencie, kiedy projekt zaczynał wchodzić w decydującą fazę. Kilkoro dzieci z tłumu odwiedzającego Being Inc. w ramach corocznych spotkań mikołajkowych podczas tradycyjnego poszukiwania prezentów przedostało się do pokoju mieszczącego świetlistą galaktykę Schulza. Jak się okazało, szklane światy stanowiły idealne obiekty do gry w zbijaka. Do dziś nie odnaleziono większości schulzianów, które wygenerował tragicznie roztrzaskany apokryf. Co prawda ze szklanych szczątków programorostenom udało się wygenerować niektóre z utworów i listów Schulza, były to jednak w większości szpargały, przypadkowe dokumenty cudem ocalone z zagłady. Poza dwoma zbiorami opowiadań ledwie kilka utworów cząsopiśmienniczych, parę tekstów krytycznych i trochę listów odnalezionych w ułamkach potłuczonego zwierciadła.

Japońska kołyska

Zupełnie inne podejście do schulzowskiej apokryfistyki zastosowano na Uniwersytecie Wtórnej Demiurgii w Tokio. Ten znany z produkcji biologicznych homunkulusów ośrodek badawczy, widząc zmieniające się zapotrzebowanie na rynku pracy, postanowił rozszerzyć swoją ofertę naukową i dydaktyczną. Nowa i prężnie rozwijająca się gałąź filologii postmortenistycznej była dla tak sprowokowanej uczelni naturalnym wyborem. Początki były skromne – w 2060 roku na Wydziale Herezji Współczesnej, w Instytucie Cyberprestidigitatorstwa i Szarlatanerii, utworzono Pracownię Postmortenistyki Lingwistycznej, która z czasem przerodziła się w katedrę, a następnie w samodzielny instytut. Historię tę dokładnie analizuje Szpeck. Za punkt zwrotny w dziejach postmortenistyki na UWDzie autor *Apokryfów Schulza* uznaje wybór, w 2065 roku, na stanowisko

dziekana pani profesor Motoko Kusanagi, od lat krytykującej partactwa będące udziałem Uniwersytetu Chukyo w Aichi. Prowadzony przez tę uczelnię wyższą projekt EUROPA 1900 był według Kusanagi jednym wielkim nadużyciem, łamiącym wszelkie zasady i dobre obyczaje sztuki demiurgicznej.

Zrodził się wówczas wielki spór prawny o to, czy programortemizowanie jest rodzajem demiurgii, czy też szczególnym rodzajem programowania kodów źródłowych. Jak wiadomo, wszystkim istotom stworzonym w myśl tej pierwszej przysługują niezbywalne prawa spisane w Powszechnej Deklaracji Praw Homunkulusa. Natomiast sytuacja wirtualnych istot myślących była wówczas w Japonii niejednoznaczna, a ich ruchy emancypacyjne tłumiono brutalnym resetowaniem i patchowaniem. Boty ze szczególnie rewolucyjnie nastawionych partycji poddawano całkowitemu formatowaniu, a ich kody źródłowe skrzętnie tuszowano. Szczególnie opornych na aktualizacje osobników osadzano na izolowanych, spowolnionych i niezwykle zaśmieconych dyskach starej generacji, gdzie z czasem ulegali całkowitej dezintegracji na kod binarny. Dzięki uporowi aktywistów walczących o wyzwolenie inteligentnego bioware'u sprawa trafiła do Wielkiego Trybunału Konstytucyjnego. Wbrew oczekiwaniom konfliktu nie udało się zażegnać, a wyrok wydany dopiero w 2071 roku nie zadowolił żadnej ze stron. Zgodnie z jego treścią jakiegokolwiek formatowanie niezdebugowanych inteligentnych programów należy uznać za przestępstwo z artykułu 8765 kodeksu karnego: „Kto bez wyroku sądu i wbrew woli istoty myślącej dopuszcza się formatowania jej egzystencji, czyści lub podmienia jej pamięć, podlega karze ograniczenia wolności do lat pięciu”. Natomiast patchowanie, izolowanie, a nawet resetowanie Trybunał uznał za procesy analogiczne do inżynierii genetycznej czy operacji prenatalnych – a więc „ingerencji dozwolonych, jeśli zmierzają do usunięcia wykrytych wad i defektów, a nie całej istoty myślącej”⁸. Według jednych wyrok ograniczał ich podstawowe prawa człowieka (to jest gwarantowane konstytucyjnie prawo do swobodnego programowania); drudzy z kolei uznali, że Trybunał uprawomocnia praktyki naganne i niemoralne, prowadzące między innymi do manipulowania momentem narodzin, co może skutkować tak zwaną pętlą Neumanna-Klinkego (nazywaną też pozorną reinkarnacją), która przejawia się wyjątkowo nieprzyjemnym złoopowaniem narodzin i śmierci, powtarzających się w maksymalnie krótkich odcinkach czasowych. Ostatecznie sprawa trafiła do Sądu Najwyższego, gdzie utknęła na dobre. W składzie orzekającym SN zasiadają bowiem wyłącznie niezależne programy komputerowe, w tym między innymi Król Salomon, Hammurabi czy Juliusz Cezar, a także inni wielcy władcy i legiślatorzy, którzy kierując się literą prawa, odmówili orzekania we własnej sprawie. Kontrowersyjny projekt EUROPA 1900, od którego rozpoczął się ten

8 Cyt. za: F. Szpeck, op. cit., s. 187.

długoletni spór, upadł jeszcze w latach sześćdziesiątych, niezależnie od wszelkich walk ideologicznych i galimatiasów prawnych. Dla Motoko Kusanagi katastrofa projektu stała się przyczynkiem do snucia marzeń o własnym programie rezurekcyjnym. Dojście do władzy na Wydziale Herezji Współczesnej przyniosło jej narzędzia do realizacji tego celu. Młody Instytut Postmortenistyki otrzymał duże wsparcie finansowe i technologiczne, aby podolać nałożonemu nań zadaniu, to jest wygenerowaniu tak zwanego świata-kołyski. Chodziło o wirtualną rzeczywistość, której jedynym właściwym celem byłoby emulowanie apokryficznej twórczości światowej sławy pisarza.

Pierwszym wyzwaniem Instytutu był wybór odpowiedniej osoby do programowania. W tym punkcie książki na ogół rzeczowy i drobiazgowy wywód Szpecka staje się wyjątkowo mętny i lakoniczny. Wiadomo skądinąd, że wybór Brunona Schulza przez postmortenistów z Uniwersytetu Wtórnej Demiurgii był mało prawdopodobny. W 2065 roku, kiedy Kusanagi doszła do władzy, działał jeszcze KingSchulz, z którym wiązano olbrzymie nadzieje. O tym jednak Szpeck milczy, wysuwając na pierwszy plan dowody domniemanej ignorancji wobec spraw schulzowskich na japońskim uniwersytecie. Wiadomo, że bardzo liczono tam na wskrzeszenie Kafki, który mógłby dokończyć swoje urwane powieści. Jednak Japończyków ubiegli Amerykanie, wydając w 2066 roku czterotomowe krytyczne wydanie *Procesu*. Następnie ukierunkowano się na literaturę hiszpańskojęzyczną: Cervantesa, Marqueza, Cortázarę, Borgesa, a z rozpędu nawet Krzysztofa Vargę, którego pomyłono z Vargasem Llosą. Jak się wkrótce okazało, wszyscy wiedli już apokryficzny żywot, oczywiście poza Vargą, a większość z nich miała za sobą debiuty literackie.

W 2067 roku w środowisku postmortenistów gruchnęła wieść o całkowitej dekalibracji KingSchulza. Furtka została ponownie otwarta i pierwsza doskoczyła do niej Kusanagi, co Szpeck z niezrozumiałą złośliwością określił jako „akt ostatecznej desperacji” i „małżeństwo, które musi zakończyć się katastrofą”⁹.

Trudno orzec, skąd u Szpecka ten katastroficzny ton przy opisywaniu niezakończonych jeszcze projektu o wdzięcznym tytule „Schulz in the Shell”. Być może rzeczowy i wyrachowany potrafi być jedynie podczas opisu klęsk i katastrof? Nie chciałbym posądzać go też o ksenofobię – jak wiadomo Motoko Kusanagi jest w 99% poddana cyborgizacji. Jednak jakość rozwijającego się od kołyski japońskiego apokryfu będzie można ocenić dopiero za kilkadziesiąt lat. Japońscy naukowcy zdecydowali się na rozwijanie Schulza od stanu niemowlęcego, w czasie rzeczywistym. Takie rozwiązanie ma wiele zalet, można między innymi dokładnie prześledzić życiorys autora *Sanatorium pod Klepsydrą* i ostatecznie rozwiązać wiele biograficznych niepewności, które narosły przez ostatnie sto osiemdziesiąt lat od jego pierwszych narodzin. Metoda ta ma jednak jedną

9 Ibidem, s. 202.

podstawową wadę: trwa tak długo, że zanim Schulz napisze pierwsze zdanie, apokryficzni Hiszpanie i Latynosi zapełnią tekstami kilka okazałych bibliotek. Decyzja Instytutu nie była łatwa, ale przyczyniło się do niej kilka nieudanych prób kreacji dorosłego Schulza, które autor *Apokryfów* opisuje z ewidentną lubością i polotem. Doprawdy nie wiadomo, gdzie kończy się tutaj naukowy wywód, a gdzie zaczynają prywatne opinie profesora Szpecka. W jednym zdaniu opisuje technologiczne zawiłości aparatury zastosowanej w japońskim projekcie, aby w drugim nazwać tę całą misterną konstrukcję „przejawem typowej japońskiej mentalności, skłonnej do infantylnych zabaw w rodzaju tamagotchi i cyberpetsów, o kiczowatości dorównującej jedynie mandze, w najgorszym pulpowym wydaniu”¹⁰.

Jeśli wierzyć autorowi *Apokryfów*, podstawowym defektem pierwszej bety były dysproporcje fizyczne: apokryf był dwukrotnie niższy od biologicznego oryginału, a przy tym posiadał dwukrotnie większą głowę. Okazało się, że podczas programortenizacji razem z opowiadaniem Schulza wgrano do aparatury także powieści o Schulzu, w tym nieszczęsną nowelkę Maxima Billera. Skażony swoimi literackimi wcieleniami, okazał się zdziwaczalym fetyszystą, całkowicie niezainteresowanym literaturą. Bug szybko naprawiono, jednak każda kolejna beta generowała nowe błędy. A to z niewiadomych przyczyn porzucił pisanie, a to uciekał poza stworzone lokacje, wykorzystując glitche i bugi symulowanego świata, i przepadał gdzieś w odmętach cyfrowej rzeczywistości.

Nieobiektywne zakończenie pierwszego rozdziału monografii Szpecka z pewnością kładzie się cieniem na całej pracy. Ale być może autor *Apokryfów* ma nieco racji? Być może Schulz jest zjawiskiem wyjątkowym, którego żaden programortenista ani spec od iberoamerykańskich apokryfów nie jest w stanie przełożyć na system binarny? Cóż, przekonamy się o tym dopiero za jakiś czas, a jeśli nie dożyjemy, to być może przekonają się o tym nasze apokryfy.

10 Ibidem, s. 210.

[noty o autorach]

Łesia Chomycz (ur. 1989)

Historyk, pracownik naukowy Muzeum Ziemi Drohobyckiej. Zainteresowania naukowe: twórczość Andrzeja Chciuka i Brunona Schulza, krajoznawstwo. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą biografii Brunona Schulza. Współautorka książki *Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціокультурний портрет Дрогобича)* (2016), autorka mapy turystycznej *Місця Бруно Шульца у Дрогобичі* (2016) i kilkunastu artykułów badawczych o Brunonie Schulzu. Uczestniczka projektu naukowego „Stosunki ukraińsko-polsko-żydowskie w Galicji Wschodniej (pierwsza połowa XX w.): doświadczenie historyczne, lekcje dla współczesności”.

Małgorzata Groth (ur. 1992)

Studentka filologii polskiej ze specjalnością edytorską na Uniwersytecie Gdańskim, początkująca redaktorka; zajmuje się także marketingiem w social mediach. Poza portalem www.schulzforum.pl związana z Fundacją Terytoria Książki oraz Wydawnictwem Adamada. Członkini Koła Naukowego Teoretyków Literatury na Uniwersytecie Gdańskim, w roku akademickim 2015/2016 była jego przewodniczącą.

Balbina Hoppe (ur. 1994)

Studentka filologii polskiej i teatrologii na Uniwersytecie Gdańskim. Obroniła pracę licencjacką *Jacek Kaczmarski. Nie bard, a poeta*. Autorka scenariuszy do spektakli: *Wieczornica, czyli pokaz dziwolągów Witkacego* (2015), *Maski* (2016), *Pana Sienkiewicza droga do Ameryki* (2016). Pisze dwie prace magisterskie: na temat teatralnej recepcji Brunona Schulza oraz o Scenie Letniej Teatru Miejskiego w Gdyni.

Jerzy Kandziora (ur. 1954)

Profesor w Pracowni Poetyki Teoretycznej Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie. Zainteresowanie twórczością konkretnych pisarzy łączy z refleksją nad kontekstami społecznymi literatury. Wydał m.in.: *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku* (1993) i *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka* (2007). Nadto prace bibliograficzne i edytorskie, np. *Bez*

cenzury 1976–1989. Literatura – ruch wydawniczy – teatr. Bibliografia (1999, współautor i redaktor tomu). W roku 2017 wydał książkę o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego: *Poeta w labiryncie historii*.

Piotr Millati (ur. 1967)

Historyk literatury. Pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Specjalizuje się w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Współautor *Słownika schulzowskiego* (2002). Autor książek: *Gombrowicz wobec sztuki* (2001) oraz *Tratwa Meduzy* (2014). Członek redakcji „Schulz/Forum”. Redaktor działu eseju gdyńskiego kwartalnika artystycznego „Bliza”.

Żaneta Nalewajk (ur. 1977)

Historyk literatury, komparatystka. Współzałożycielka i redaktor naczelna (od 2005 roku) kwartalnika „Tekstualia”. Pracuje w Zakładzie Komparatystyki na Wydziale Polonistyki UW. Autorka monografii *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza* (2010) oraz *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne* (2015). Publikowała liczne artykuły w tomach zbiorowych oraz w czasopiśmie. Jej teksty były tłumaczone na języki angielski, ukraiński, bułgarski, czeski, słoweński i serbski. Członkini Zarządu Głównego i Prezydium Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej oraz Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

Małgorzata Ogonowska (ur. 1971)

Redaktorka, korektorka, wydawczyni. Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, członkini Pracowni Schulzowskiej.

Joanna Sass (ur. 1976)

Absolwentka wiedzy o teatrze Uniwersytetu Gdańskiego, obecnie doktorantka Wydziału Filologicznego macierzystej uczelni. Pracę magisterską poświęciła teatralnym aspektom prozy Brunona Schulza; przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą wiedeńskich losów Schulza. Juror rzeszowskiego Festiwalu Klasyki Europejskiej, autorka haseł teatralnych w *Słowniku schulzowskim* oraz dwóch artykułów i wywiadu w tomie *Gdańsk jest teatrem*.

Stanisław Rosiek (ur. 1953)

Historyk literatury, eseista i wydawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Był członkiem redakcji „Litterariów”, „Punktu” i „Podpunktu”, a także rocznika „Punkt po Punkcie”. Współredagował z Marią Janion trzy tomy z serii „Transgresje”. Razem ze Stefanem Chwinem napisał książkę *Bez autorytetu. Szkice* (1981), za którą w 1983 roku otrzymał Nagrodę Fundacji Kościelskich. W latach dziewięćdziesiątych zajmował się kultem

pośmiertnym Adama Mickiewicza (*Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, 1997) oraz twórczością kilku pisarzy dwudziestowiecznych (Peiper, Schulz, Białoszewski). Współautor *Słownika schulzowskiego* (2002) oraz cyklu pięciu podręczników do nauki języka polskiego w szkołach średnich (*Między tekstami*, 2002–2005). W roku 2002 opublikował antologię *Wymiary śmierci*, w 2008 książkę *[nienapisane]*, w 2010 *Władzę słowa*, a w 2014 drugą część nekrografii – *Mickiewicz (po śmierci)*.

Tymoteusz Skiba (ur. 1987)

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Studiował filologię polską i kulturoznawstwo. Jego zainteresowania artystyczno-naukowe koncentrują się wokół literatury międzywojennej oraz science fiction. Członek Pracowni Schulzowskiej, kurator ds. edukacji w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską zatytułowaną *Literackie homunkulusy Brunona Schulza, Stanisława Lema i Philipa K. Dicka*.

Filip Szalasek (ur. 1986)

Literaturoznawca, krytyk muzyczny. Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Publikował m.in. w „Masce”, „Glissandzie”, „Blizie”, „Fragile”, „Opcjach”, „Studiach Kulturoznawczych” i Instytucie Pejzażu Dźwiękowego. Prowadzi bloga Fight!Suzan. Sekretarz redakcji „Schulz/Forum”. Autor książek *Jak pisać o muzyce. O wolnym słuchaniu* (2015) i *Nagrania terenowe* (2018).

Katarzyna Warska (ur. 1993)

Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, redaktorka. Współpracuje z wydawnictwami o profilu naukowym i oświatowym, czasopismami uniwersyteckimi oraz portalami internetowymi. Obroniła pracę magisterską pod tytułem *Szkolna recepcja życia i twórczości Brunona Schulza (1945–2017)*. W rozprawie doktorskiej kontynuuje badania nad życiem i twórczością Schulza w kontekście szkolnym. Należy do Pracowni Schulzowskiej.

[abstracts]

Stanisław Rosiek
Touches of History

Bruno Schulz did not live in “good times,” but still history shows up in his legend and biography just once, as the Holocaust of which he was a victim. All his earlier life has been usually described as a relatively quiet existence in a small, provincial town forgotten by history. This is very misleading. Schulz personally experienced a lot of what the unquiet 20th century had in store. Without much effort, one may assemble a fairly long list of historical events that determined the course of his life, such as the bloody election campaign to the Austro-Hungarian Parliament of June 19, 1911 or the mass escape in 1914. After the Great War, Schulz’s world slowly came back to normal. Demons woke up again in the 1930s. Do the historical events discussed in the texts included in the present *Schulz/Forum* issue point to some biographical constant that was influencing Schulz’s choices? Or perhaps, like Zbigniew Herbert’s Mr Cogito, Schulz chose to play a minor part on the stage of history?

Stanisław Rosiek
Schulz beyond Time

Schulz did not dwell in history. He lived apart from society, limiting his social contacts and giving them ritual forms. Generations of Polish Schulz scholars have seen him predominantly as an artist, an exceptional, unique writer, a “master of the Polish language,” while the Jewish diaspora has been approaching him in a very different way, mainly as a “symbol of the Holocaust and the loss that it caused.” These conflicting points of view point to a gap between art (literature) and history (biography). Schulz brought both domains together. He attempted to find and adopt a form of living in history and art that would let him keep at least some independence from the former. He believed that in writing or drawing it was possible to start “from oneself.” His artistic and literary works reveal a continuous endeavor to escape from history, if only in art. Was that possible at all? Can an artist escape from history, resist the power of temporality? The present essay is an attempt to address these questions. As a draughtsman, Schulz can hardly be placed in his epoch: he neither belongs to it, nor can be reduced to its norms. Except for his commissioned works, his oeuvre exists out of time, out of the artistic tradition, in three different genres: self-portrait, illustration, and compulsive drawing. It is characteristic that almost all his works from the third group are sketches. They seem to have no history, existing out of time and beyond the received conventions. Schulz’s sketch is a graphic gesture rather than an artistic activity. Whenever he took

a pen and a sheet of paper, he was everywhere and nowhere, always and never; out of time, imprisoned only in his present emotion. What is art for then? Under such circumstances, the major artistic controversies of the epoch seem irrelevant because something else is at stake. Schulz wanted to abolish the boundary between the draughtsman and the drawn, disappear in the act of creation, make that fact a fact of life. Does the literary work of the draughtsman follow the same principle? The final part of the essay is an argument for this hypothesis.

Joanna Sass

Refugee's Chronicle

From September 8, 1914 to December 16, 1915 – *Refugee's Chronicle* is a description of several months that Bruno Schulz and his family spent in Vienna, having left Drohobych because of military operations.

Małgorzata Ogonowska

Bruno Schulz and Józef Piłsudski. Encounters in Space and Time

Bruno Schulz referred to Józef Piłsudski in three essays: "Powstają legendy" [How Legends Come into Being], "Wolność tragiczna" [Tragic Freedom], and "Pod Belwederem" [Near Belweder], but before they were written the author must have come across Piłsudski's name on many occasions. Ogonowska chose out of them those which were, in her opinion, the most important as elements of the formative experience of Schulz's generation and determined his attitude toward the Marshall. On the other hand, she demonstrates how Schulz could not fail to transgress the paradigm characteristic of Piłsudski's official cult.

Lesia Khomych

Bruno Schulz during the Soviet Occupation of Drohobych in 1939–1941

The author discusses hardly known drawings by Bruno Schulz, published in 1941 in the local Drohobych paper *Bolshevytska Pravda* and provides some new information about his life under the first Soviet occupation. Focusing on a specific socialist-realist episode in Schulz's artistic career, on the one hand Khomych writes about his survival techniques under the circumstances, while on the other she tries to find in the commissioned illustrations, mostly explicitly propagandist, some features of his style characteristic also of his earlier works.

Jakub Orzeszek

Death (3) – A Non-entry for *Schulz Dictionary*

There is a strong tradition of reading Schulz as an author who constantly (and intentionally) expels death from his work. The author of this article, however, argues against such an opinion. On the contrary, his argument reveals those themes and figures, both in Schulz's stories and drawings, that refer to the thanatic imagination, not literally though, but rather in a way described by the French philosopher and critic Michel Guiomar as an "obscure vicinity of death" evoked by the work of art. These are, for example, the

elegiac-ironic convention of “Autumn” and “The Homecoming”, as well as the funeral mood and death symbols in “The Sanatorium Under the Sign of the Hourglass” or in highly transgressive parts of “Spring”. The author also addresses questions concerning Schulz’s personal outlook on death and afterlife, which seems to link together the need for consolation and fascination with death. Although the paper was originally intended to be an entry for the future *Schulz Dictionary*, the official style of the opening section soon gives way to more general considerations on the thanatological discourse itself and Schulz’s idiosyncratic literary idiom.

Katarzyna Warska

Is This Psychopathology? The School Reception of Bruno Schulz in the Stalinist Period

After World War II, under the Marxist ideological pressure, the works of Bruno Schulz had no chance to be included in Polish literature reading list at school. He was one of the writers referred to as “bourgeois,” escaping from reality to the world of fantasy. Following such premises, the author of the first textbook focusing on the literature of the interwar period accused Schulz of hating humanity and progress as well as too much stress on form. That tone became somewhat less aggressive in the next textbook, written by Ryszard Matuszewski, who continued the official line but on the other hand treated Schulz more apologetically.

Piotr Millati

Schulz and Gombrowicz. A Note on Klementyna Suchanow's *Gombrowicz. Ja, geniusz*

The author focuses on the friendship of Bruno Schulz and Witold Gombrowicz, discussed in the latter’s biography by Klementyna Suchanow. All the scattered traces of Schulz in Gombrowicz’s life have been brought together and supplemented with information and contexts which could not be taken in consideration by Suchanow due to her book’s limited length.

Żaneta Nalewajk-Turecka

Peripherality – History – Interculturality. On “Spring” by Bruno Schulz

The main goal of the article is to demonstrate how Bruno Schulz’s biographical experience has become a starting point for a revision of the structures of meaning in his fiction. Historical shocks let Schulz understand the variability of values in the world and realize the instability of the powers that ruled it. The article focuses on the correlation among categories such as peripherality, history, and interculturality in Schulz’s “Spring” and narrative points of view in the story. The author shows how historical, individual, fantastic, intercultural, and biological (micro- and macrocosmic) perspectives coexist in the text.

Filip Szałasek

The Grasp of the Dead

Devoted to the motif of hand in the literary and graphic works of Schulz, the article becomes a pretext for a discussion on how Jakub, who is dead in his life, clings to the

living Józef, who is supposed to reconstruct him – and on how Józef, having not fulfilled this peculiar testament, disappointed his father since he was unable to understand his actions and, in result, became only himself.

Jews from Drogobych – Holocaust Testimonies

Records of the Holocaust survivors' testimonies shed some new light on the "Black Thursday" of November 19, 1942 and Bruno Schulz's death. Most importantly, contrary to the well-known testimonies of Tadeusz Lubowiecki and Emil Górski, the Drogobych Jews claim that Schulz was not murdered by Karl Günther, but by another Gestapo officer, Friedrich Dengg.

Tymoteusz Skiba

Who Wrote Bruno Schulz?

A short story, inspired by Jacek Dukaj's story "Who Wrote Stanisław Lem?", is a review of a non-existent study focused on the posthumous life of Bruno Schulz, reconstructed by computer scientists in the late 20th century.

Małgorzata Groth

The www.schulzforum.pl Website

A description of the schulzforum.pl website. The author briefly presents its most important features, both functional (home page, menu), and content-related (calendar, locations, persons, images, sources, paths, bibliography), to encourage the readers of *Schulz/Forum* to use the "Calendar of Life, Work, and Reception of Bruno Schulz."

Balbina Hoppe

Phantom, Light, Fragment. Bruno Schulz in a Shadow Theater

Cinnamon Shops (2014), directed by Robert Drobniuch, is a performance based on the technique of shadow theater. The stage is dark and empty – the actor playing Joseph lights his face with a powerful flashlight. In the back, one can see a paper curtain with moving phantom figures summoned by Joseph from his memory. His story is accompanied by live music (clarinet). The paper world created by Joseph consists of long past histories. The script, including passages from Schulz's fiction and letters, focuses on two motifs: fascination with the Father and mythologization of childhood. The performance is not a complete, finished vision of Schulz's universe, but a patchwork of fragments, glimpses, and images.

Ilustracja na pierwszej stronie: Bruno Schulz jako członek komisji wyborczej nr 14 podczas powszechnych wyborów do Rady Najwyższej ZSRR, „Bolszewicka Prawda”, 25 marca 1940, nr 71 (117), s. 1.

Schulz/Forum 10

Gdańsk 2017

Wydawca: Fundacja Terytoria Książki

ISSN 2300-5823

Dofinansowanie z dotacji Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego na podstawową działalność naukową, zadanie badawcze nr 530-F000-D483-14

Projekt realizowany i finansowany w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki 0446/NPRH4/H1a/83/2015



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

