



Schulz / Forum 14  
2019

ISSN 2300-5823



9 772300 582500

14 >

Undula rzuca cień na Schulza i na schulzowskie pole. Jej niespodziewane pojawienie się przysłoniło autora jako człowieka. Na naszych oczach twórca przegrał w konfrontacji z postacią, którą sam stworzył. Schulz jako więzień swojej cielesności na chwilę przestał być ważny. Zaciekawienie *Undulą* zawiesiło na pewien czas jeden z literaturoznawczych przeklętych problemów, którego znakiem jest podejrzane „i” łączące autora z dziełem. Ale problem, choć zawieszony, nie znika ani sam się nie rozwiązuje. Stając przed nim, Ferrari i Nancy z niemalą brawurą zaczynają swoją odpowiedź tak: „Autor jest z dzieła dedukowany. Nie ma w nim niczego, czego nie moglibyśmy znaleźć w dziele, i *vice versa*. Autor nie wytwarza dzieła, ale przeciwne twierdzenie jest prawdziwe: dzieło wytwarza swego autora”. O jakim autorze mowa? Na pewno nie o tym, który został uwięziony w biologicznym ciele, więc nie o tym, który kiedyś umrze. Ferrari i Nancy mają na myśli autora, „który nie może znajdować się nigdzie indziej niż w dziele”. A zatem jest nieśmiertelny. Nie należy go z tamtym mylić. Schulz w takim ujęciu to jedynie „wytwórca”, „sprawca” lub „sygnatariusz” dzieła, w żadnym razie nie „autor” *Unduli* – bo ten jest w niej obecny. I tylko tam.

Nie powinniśmy jednak oddawać terminologicznego pola bez walki i pospiesznie kapitulować. Bo to przecież a u t o r, właśnie on, ma c i a ł o, ciało biologiczne – nawet jeśli uparcie i konsekwentnie skrywa je przed światem (to znaczy przed swoimi czytelnikami).

## [spis treści]

Cień Unduli (sr) / 3

**Marceli Weron [Bruno Schulz]** Undula / 5

**Łesia Chomycz** Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach  
Brunona Schulza / 13

## [odczytania]

**Eliza Kącka** Geometria imaginacji. O kształtowaniu przestrzeni u Schulza  
/ 33

**Wojciech Owczarski** Schulz na scenie / 43

## [paralele i konteksty]

**Urszula Makowska** Spotkanie we Lwowie (do którego nie doszło). Bruno  
Schulz i Henryk Vogler / 53

**Mirosław Wójcik** Emil Zegadłowicz – Bruno Schulz. Kwerenda  
archiwalna / 69

## [inicjacje schulzowskie]

**Marta Cwalina** Świat ludzki w twórczości Brunona Schulza / 95

## [wyznania]

**Taras Wozniak** Dlaczego Schulz? / 109

**Wiera Meniok** Dokąd uciec? Myśl niemożliwa i absurda... / 112

## [fragmenty antropologiczne]

**Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy** Portret autora sam(ego) w sobie / 121

## [horyzont życia]

**Katarzyna Warska** Portret nauczyciela. Jak uczniowie odmalowali  
Brunona Schulza? / 131

**Małgorzata Ogonowska** Mężczyzna Bruno Schulz / 150

**Jakub Orzeszek** Schulz i żałoba. O drugim ciele pisarza / 168

## [archiwum]

Pomnik Brunona Schulza / 185

**Marian Jachimowicz** Wspomnienie Brunona Schulza / 189

**Stanisław Rosiek** „Tak bliscy mi, jak sam sobie jestem bliski”. Jachimowicz  
o Schulzu i borysławskim „zagłębiu poetyckim” / 194

**Celina Wieniewska** Od tłumaczki / 212

**Zofia Ziemann** *Cinnamon Shops* 1963 / 214

[noty o autorach] / 219

[abstrakty] / 222

## **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, Jakub Orzeszek (sekretarz redakcji), Stanisław Rosiek (redaktor naczelny), Piotr Sitkiewicz, Filip Szałasek, Katarzyna Warska, Marek Wilczyński

## **Wydawca**

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

[www.facebook.com/schulzforum](http://www.facebook.com/schulzforum)  
[ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum](http://ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum)  
[czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz](http://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz)

Adiustacja: Jakub Orzeszek, Piotr Sitkiewicz

Projekt graficzny: Janusz Górski

DTP: Joanna Kwiatkowska

Druk i oprawa: Grafix. Centrum Poligrafii, Gdańsk

ISSN 2300-5823

nakład 400 egzemplarzy

# Cień Unduli

Archiwum Schulza – jeśli istnieje – to w rozproszeniu i ukryciu. Jest przedmiotem wiary – na przykład wiary w pojawienie się *Mesjasza* lub cudowne ocalenie listów do Józefiny Szelińskiej. I jest też przedmiotem nadziei schulzologów, którzy gotowi są wiele poświęcić, by odnaleźć choćby strzęp biograficznego świadectwa, choćby kilka napisanych ręką Schulza zdań, których dotąd nikt nie czytał. My, schulzolodzy, poruszamy się w mroku (lub jeśli kto woli – we mgle). Sukces osiągają ci z nas, którzy nadziei nie tracą i wyruszają z kwerendą tam, gdzie wszyscy już byli, lub przeciwnie, tam, gdzie nikt nie zamierzał się udać, bo – wszyscy – uznali, że nie warto. W ukrytym archiwum Schulza o żadnym korytarzu nie można z góry powiedzieć, że jest ślepy. Wystarczy zrobić odważnie krok naprzód i oto jest. Nagle przestrzeń się otwiera i w perspektywie korytarza prze-myka cień Unduli. Żeby ją zobaczyć, trzeba było jednak pracowicie (i z nadzieją) przerzucać sterty pożółkłych stroniec dwutygodnika „Świt”, organu urzędników naftowych w Borysławiu.

Łesi Chomycz, młodej badaczce z Drohobycza, należy się najwyższe uznanie. Dzięki odkryciu przez nią nieznanego opowiadania Brunona Schulza, opublikowanego w 1922 roku pod tajemniczym pseudonimem „Marceli Weron”, będziemy musieli zrewidować niejedną opinię na temat początków pisarza, który według obowiązujących dotąd ustaleń debiutował dekadę później, wcześniej publikując swoje opowiadania w listach do przyjaciółek i jednego przyjaciela.

Undula rzuca cień na Schulza i na schulzowskie pole.

Jej niespodziewane nadejście przysłoniło autora jako człowieka. Na naszych oczach twórca przegrał w konfrontacji z postacią, którą sam stworzył. Schulz jako więzień swojej cielesności na chwilę przestał być ważny – zwłaszcza dla kilku osób, które (na)pisały teksty przeznaczone dla „Schulz/Forum”. Zaciekawienie *Undulą* zawiesiło na pewien czas jeden z literaturoznawczych przeklętych problemów, którego znakiem jest podejrzane „i” łączące autora z dziełem. Ale problem, choć zawieszony, nie znika ani sam się nie rozwiązuje. Stając przed nim, Ferrari i Nancy z niemalą brawurą zaczynają swoją odpowiedź tak: „Autor jest [...] z dzieła dedukowany. [...] Nie ma w nim niczego, czego nie moglibyśmy znaleźć w dziele, i *vice versa*. [...] Autor nie wytwarza dzieła, ale przeciwne twierdzenie jest prawdziwe: dzieło wytwarza swego autora”.

O jakim autorze mowa? Na pewno nie o tym, który został uwięziony w biologicznym ciele, więc nie o tym, który kiedyś umrze. Ferrari i Nancy mają na myśli autora, „który nie może znajdować się nigdzie indziej niż w dziele”. A zatem jest nieśmiertelny. Nie należy go z tamtym mylić. Schulz w takim ujęciu to jedynie

„wytwórca”, „sprawca” lub „sygnatariusz” dzieła, w żadnym więc razie nie „autor” *Unduli* – bo ten jest w niej obecny. I tylko tam.

Nie powinniśmy oddawać terminologicznego pola bez walki i pospiesznie kapitulować. Bo to jednak a u t o r, właśnie on, m a c i a ł o, ciało biologiczne – nawet jeśli uparcie i konsekwentnie skrywa je przed światem (to znaczy przed swoimi czytelnikami). Jako zewnętrzny sprawca dzieła jest nam zazwyczaj niedostępny. Nieczęsto widzimy na własne oczy tego, kto napisał książkę, którą czytamy. Marzenie Ortegi y Gasset (by zobaczyć Platona z krwi i kości) rzadko się spełnia. Miejsce nieobecnego i niedostępnego autora zajmuje jego i k o n o - g r a f i a, której źródłem jest nie tylko dzieło – jak chcieliby Ferrari i Nancy – lecz także (i przede wszystkim) ciało. Spektakularny przypadek ich połączenia to wizerunek autora na okładce lub fotografia jego maski pośmiertnej na fronty-spisie. Ale ikonografia autora istnieje też jako kontrdyskurs: w opisach przedstawianych przez świadków jego życia, w charakterystykach jego osoby, we wspomnieniach czy w ogóle we wszelkich dokumentach pisanych, które stają naprzeciw dzieła autora (i autora w dziele) w swoistej konkurencji. Mamy więc zwykle s ł o w o (dzieła) p r z e c i w s ł o w u (świadczenia biograficznego).

Rzut oka na dwa początki Schulza – dwa jego literackie debiuty – pozwala lepiej zrozumieć tę złożoną grę. Publikacja *Unduli* pod pseudonimem w organie urzędników naftowych w Borysławiu dawała ówczesnym czytelnikom możliwość odnalezienia autora (o nieco młodopolskich manierach) w jego dziele. Tylko tam. Żadna droga nie prowadziła do osoby Brunona Schulza. Inaczej w późniejszym o kilkadziesiąt lat jego debiucie w angielszczyźnie. Książkowa publikacja opowiadań przez londyńskie wydawnictwo McGibbon & Kee w 1963 roku, w przekładzie Celiny Wieniewskiej, zawiera wstęp, w którym tłumaczka rozpoczyna od opisu fizyczności, już wówczas grzeszącego stereotypowością: „Był niski, nieatrakcyjny i chorowity, miał chude, kościste ciało i bladą trójkątną twarz z brązowymi, głęboko osadzonymi oczyma”. Na skrzydełku wydawca umieszcza – uwierzytelniająco – jeden z najczęściej powielanych autoportretów Schulza.

Trudno o silniejsze (i bardziej bolesne) zakotwiczenie dzieła w ciele autora. Przykład ten – bez wątpienia negatywny – powinien być przestrożą przed łatwymi rozwiązaniami przeklętych problemów. W poszukiwaniu związków dzieła z twórcą należy gromadzić i studiować wszelkie, zwłaszcza kontradydoryjne manifestacje i ślady jego cielesności. Ujęte łącznie pozwolą one przekroczyć to, co w nich partykularne, i zobaczyć, w jaki sposób z i k o n o g r a f i i a u t o r a w y ł a n i a s i ę j e g o i k o n a, która staje się jego ciałem wiecznym, niepodległym wobec śmierci. Przemiana ta może być udziałem równie dobrze Schulza, jak Zegadłowicza, Voglera czy Jachimowicza. Ale niekoniecznie.

A Undula? Z nią łatwiej. Nie musi szukać uzasadnień swojego istnienia poza dziełem. Jest przecież tylko cieniem.



# Marceli Weron [Bruno Schulz]: Undula

Musiały już upłynąć tygodnie, miesiące, od kiedy zamknięty jestem w tej samotni. Zapadam wciąż na nowo w sen i znów się budzę, i majaki jawy płaczą się z wytworami omroczy sennej. Tak upływa – czas. Zdaje mi się, że w tym długim krzywym pokoju już kiedyś dawno mieszkałem. Czasem odpoznaję te nad miarę wielkie meble, sięgające do sufitu, te szafy z prostego dębu, najeżone zakurzonymi gratami. Wielka, wieloramienna lampa z szarej cyny zwiesza się ze stropu, kołysząc się z lekka.

Leżę w rogu długiego żółtego łóżka, wypełniając zaledwie trzecią jego część moim ciałem. Są chwile, w których pokój oświetlony żółtym światłem lampy ginie mi gdzieś z oczu i czuję tylko w ciężkim bezwładzie myśli potężny spokojny rytm oddechu, którym moja pierś się miarowo podnosi. I w zgodzie z tym rytmem idzie oddech wszystkich rzeczy.

Sączy się czas mdłym syczeniem lampy naftowej. Stare sprzęty trzaskają i trzeszczą w ciszy. Poza mną w głębi pokoju czają się i spiskują cienie, śpiczaste, krzywe, połamane. Wyciągają długie szyje i zagląдают mi poprzez ramiona. Nie odwracam się. I po cóż by? Zaledwie spojrzę, będą wszystkie znowu ciche na swoim miejscu, tylko podłoga gdzieś zaskrzypi, szafa stara zatrzeszczy. Wszystko stać będzie bez zmiany, jak przedtem. I znów cisza, i stara lampa słodzi sobie nudę sennym syczeniem.

Wielkie czarne karakony stoją nieruchomo i patrzą bezmyślnie w światło. Wydają się martwe. Z nagła te płaskie bezgłowe kadłuby zaczynają biec niesamowitym krabim biegiem i przecinają na ukos podłogę.

Śpię i budzę się, i znów zasypiam, i wciąż przedzieram się cierpliwie skrós chorych zarośli majaków i snów. Płaczą się i wikłają, i wędrują wraz ze mną te białawe i miękkie gąszczę wybujałe, jak nocne blade pędy kartofli w piwnicach, jak potworne narośle chorych grzybów.

■

Może na świecie już wiosna. Nie wiem, ile dni i nocy upłynęło od tego czasu... Pamiętam ten szary, ciężki świt lutowego dnia, ten purpurowy korowód bakchanatów. Skrós jakich bładych, prze hulanych nocy, skrós jakich księżycowych parków podmiejskich nie leciałem za nimi, jak ćma oczarowana uśmiechem Unduli. I wszędzie widziałem ją w ramionach tancerzy, omdlewającą i przechyloną rozkosznie

Undulę w czarnych gazach i majteczkach, Undulę gorejącą oczyma za czarną koronką wachlarza. Tak szedłem za nią z palącym, słodkim szałem w sercu, aż mnie już nogi mdlejące nie chciały nieść dłużej i karnawał wypłuł mnie na wpół martwego na jakiejś pustej ulicy w gęstej omrocy przed świtem.

Potem te wędrowki omackiem, ze snem na powiekach po jakichś starych schodach, pnących się skrós wielu ciemnych piąter, przeprawy przez czarne przestrzenie strychowe, napowietrzne wspinania się po galeriach, chwiejących się w ciemnych podmuchach wiatru, aż wreszcie wchłonął mnie w siebie ten zaciszny, wiadomy kurytarz, gdzie znalazłem się u wejścia do mieszkania z lat dziecinnych. Nacisnąłem klamkę i z ciemnym westchnieniem otworzyły się drzwi do środka mieszkania. Owionął mnie zapach tych zapomnianych wnętrzy; z głębi mieszkania wyszła cicho dawna pokojówka Adela, stąpając bezgłośnie na aksamitnych korkach pantofelków. Jak wypiękniała przez czas mej nieobecności, jak perłowo białe były jej ramiona pod czarną rozpiętą suknią. Nie była wcale zdziwiona moim przyjściem po tylu latach; była śpiąca i opryskliwa. Widziałem jeszcze jej wysmukłe nogi o łabędzich konturach, oddalające się w czarną głąb mieszkania.

W półzmroku znalazłem omackiem niezaścielone łóżko i z mroczącymi się od snu oczyma utonąłem twarzą w poduszkach.

Głuchy sen przetoczył się przeze mnie, niby ciężki wóz, naładowany miałem ciemności, i zasypał mnie omroką.

Wtedy noc zimowa zaczęła się zamurowywać czarną cegłą nicości. Nieskończone przestworza tężały w ślepi i głuchą skałę, w ciężką, nieprzebitą masę, która zarastała przestrzeń między rzeczami, i świat stęzał w nicość.

■

Jak ciężko oddycha się w pokoju uwięzłym w kleszczach nocy zimowej. Czuje się poprzez mury i stropy ciśnienie tysięcy atmosfer ciemności. Powietrze jest jałowe i niepożywne dla płuc. Płomień lampy zarasta czarnymi grzybami. Puls staje się lekki i powierzchowny. Nuda, nuda, nuda. – Gdzieś głęboko w litej masie nocy idą z latarkami samotni ludzie czarnymi kurytarzami zimy. Zdaje mi się, że dolatują mnie ich beznadziejne rozmowy, ich apatyczne, monotonne gawędy. Unduła, Unduła spoczywa w swym pachnącym łóżku w objęciach ciężkiego snu, co wysysa z niej pamięć wszystkich orgij i szałów. Bezwładne i miękkie jej ciało, wyłuskane z ciasnoty gazy, majteczek i pończoch, wzięła ciemność jak wielki futrzany niedźwiedź pod siebie, zamyka je w czterech swych ogromnych łapach i zbiera jej białe, aksamitne członki w jedną słodką i miękką garstkę, nad którą dysze swym purpurowym językiem. A ona nieczuła, z oczyma w snach dalekich, daje się bezwładna pożerać ciemności, a przez żyły jej różane płyną mleczne drogi gwiazd, wypite oczyma w te zawrotne noce karnawałowe.

Undulo, Undulo, ty westchnienie duszy do krainy szczęśliwych i doskonałych! Jak rozszerzała się ma dusza tamtym światłem, gdym stał, Łazarz pokorny, u twych jasnych progów. Przez ciebie poznałem w gorącym dreszczu rozkoszy mą nędzę i szpetotę w świetle twej doskonałości. Jak słodko było wyczytać z jednego spojrzenia twych oczu wyrok potępiający mnie na zawsze, z najgłębszą pokorą posłuchać gestu twej ręki, która mnie precz odtrącała od waszych stołów biesiadnych. Zwątpiłbym był w twą doskonałość, gdybyś była inaczej uczyniła. – Teraz czas mi powrócić do retorty, z której wyszedłem chybiony i nieudany. Idę do końca odcierpieć błąd Demiurga, który mnie stworzył.

Undulo, Undulo! Wnet i o tobie zapomnę, jasny śnie o tamtej krainie. Zbliży się ostatnia ciemność i ohyda retorty.

■

Lampa cedzi nudę i syczy swą monotonną piosenkę. Jest mi, jakbym piosenkę tę słyszał kiedyś bardzo dawno, gdzieś u początków życia, kiedym – chore i znużone niemowlę – kaprysił i marudził przez długie płaczące noce. Kto zawołał mnie wówczas i zawrócił, gdym omackiem szukał drogi powrotnej do matczynej pranicności?

Jak lampa kopci. Szare ramiona kandelabru wyrosły jak polip u sufitu. Cienie zmawiają się i szepcą. Bezgłośnie przebiegają karakony żółtą podłogę. Łóżko moje jest tak długie, że nie widzę przeciwległego końca. Niezawodnie jestem chory, ciężko chory. Jak gorzka jest i pełna ohydy droga do retorty.

Wtedy zaczęło się to. Te monotonne, jałowe dialogi z bólem znużyły mnie do cna. Spieram się z nim nieustannie, że mnie jako czystego intelektu on wcale nie dotyczy. – I w miarę jak wszystko inne coraz bardziej mąci się i gmatwa, czuję coraz wyraźniej, jak wydziela się on cierpiący ze mnie patrzącego. Ale zarazem czuję lekką łaskoczącą grozę.

Płomień lampy pali się coraz niżej i ciemniej. Cienie wyciągają swe żyrafie szyje aż pod sufit i chcą go ujrzyć; ale chowam go pieczołowicie pod pierzynę. Jest on jak mały bezkształtny embrion, bez twarzy, oczu i ust, i urodził się, żeby cierpieć. Z życia zna on tylko wszystkie kształty i dziwotwory cierpienia, które poznaje w głębi nocy, w jakiej jest pogrążony. Zmysły jego zwrócone są na wewnątrz i ujmują chciwie ból w jego wszystkich postaciach. On to wziął moje cierpienia na siebie. Czasem jest on tylko jakby duży pęcherz rybi, nadęty bólem, z gorącymi żyłkami na błonie, które cierpią.

Czemu płaczesz i kaprysisz bez ustanku przez całą noc? Jak mam ulżyć twoim cierpieniom, mały syneczku? Co mam zrobić z tobą, co począć? Wijesz się, dąsasz i krzywisz, nie słyszysz i nie rozumiesz mowy ludzkiej, i dalej kaprysisz, i nucisz twój ból monotony przez całą noc. Teraz jesteś jak zwój pępowiny, skręcony i pulsujący...



Lampa musiała zgasnąć, podczas gdy zdrzemnąłem się. Jest ciemno i cicho. Nikt nie płacze. Nic nie boli. Gdzieś daleko, daleko w głębi ciemności, gdzieś za ścianą rynny gwarzą. Boże! to odwilż!... Przestrzenie strychowe huczą głucho, jak pudła ogromnych instrumentów muzycznych. W litej skale tej czarnej zimy musiała utworzyć się pierwsza rysa. Wielkie bryły ciemności rozluźniają się w ścianach nocy i kruszą. Ciemność leje się jak atrament pęknięciami zimy, bełkocze w rynnach i ściekach. Boże, wiosna idzie...

Tam na świecie miasto powoli wydobywa się z okowów ciemności. Odwilż wyłupuje dom za domem z tej kamiennej ściany ciemności. O, gdyby znów zasięgnąć piersiami ciemnego oddechu odwilży, o, gdyby uczuć na twarzy te czarne wilgotne płachty wiatru, lecące ulicami. Małe płomyki latarni na rogach ulic wsiąkają w knot i stają się błękitne, gdy przelatują koło nich te purpurowe płachty wiatru. O, gdyby wykraść się teraz i uciec, i zostawić go tu samego na zawsze z jego wiecznym bólem... Co za niskie pokusy podszeptujesz mi w ucho, ty wietrze odwilży? Lecz w jakiej stronie miasta może leżeć to mieszkanie? Dokąd wychodzi to okno, zabite okiennicą? Nie mogę sobie przypomnieć ulicy, przy której leżało mieszkanie mego dzieciństwa. O, gdyby tylko wyjrzeć przez okno, zasięgnąć tchnienia odwilży...

Marceli Weron, *Undula*, „Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu” 1922, nr 25–26 (15 stycznia), s. 2–5. Opracował Piotr Sitkiewicz



**Undula odwieczny ideał**

1920–1922, cliché-verre, Biblioteka  
Uniwersytetu Jagiellońskiego



**Ławka**

1921, 13×18,1 cm, cliché-verre, papier  
Muzeum Narodowe w Warszawie



**Undula u artystów**

1920-1922, cliché-verre, Biblioteka  
Uniwersytetu Jagiellońskiego



**Undula idzie w noc**  
ok. 1920, cliché-verre, Biblioteka  
Uniwersytetu Jagiellońskiego



# Łesia Chomycz: Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza

Około roku 1918, po powrocie z Wiednia do Drohobycza, Bruno Schulz zaczyna się udzielać w regionalnym środowisku intelektualnym i artystycznym. W 1920 roku jego nazwisko figuruje wśród członków grupy artystycznej „Kalleia”<sup>1</sup>. Niewiele jednak wiadomo o jego życiu i twórczości w tym okresie. Artysta pracuje nad cyklem *Xięga bałwochwalcza*. Próbuje doskonalic swój warsztat plastyczny, nawiązując kontakty z kręgami artystycznymi Lwowa i szukając różnych źródeł wsparcia swoich „artystycznych aspiracji”<sup>2</sup>. Po raz pierwszy publicznie wystawia swoje prace na I Wystawie Sztuki Żydowskiej<sup>3</sup>. Później, w maju 1921 roku, bierze udział w wystawie w gmachu drohobyckiego gimnazjum<sup>4</sup>. Są to wystawy zbiorowe. Pierwsza osobista wystawa Brunona Schulza, jak się niedawno okazało, odbyła się w drugiej połowie marca 1921 roku w Borysławiu<sup>5</sup>.

początki  
artysty

- 1 Towarzystwo „Kalleia” – żydowskie towarzystwo miłośników sztuk pięknych i nauk, powstało w Drohobyczu 15 lutego 1919 roku. Na jego czele stał wówczas Herman Sandig. Towarzystwo miało swój lokal w kamienicy Nappego przy ulicy Mickiewicza (II piętro). Jesienią 1921 roku Towarzystwo zmieniło nazwę na Koło Naukowo-Literackie, a jego prezesem był Klemens Funkenstein. Istniało zapewne do końca 1922 roku. Zob. DALO (Derżawnyj archiw Lwiwskojji obłasty), f. 1, op. 54, s. 426. *Sprawa pro rejestraciju polskoho kulturno-proswitnickoho towarystwa „Koło naukowo-literackie”* (Akt rejestracji polskiego towarzystwa kulturalno-oświatowego Koło Naukowo-Literackie), ark. 7 odwr. Zob. też: *Bruno Schulz i drohobyčka tworczą spilka „Kalleja”*, w: B. Łazorak, Ł. Tymoszenko, Ł. Chomycz, I. Czawa, *Widomyj i newidomyj Bruno Schulz (sociokulturnyj portret Drohobycza)*, red. nauk. Ł. Tymoszenko, Drohobycz 2016, s. 234–266.
- 2 List Brunona Schulza do Ostapa Ortwina z maja 1921 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 33.
- 3 U. Makowska, „*Dziwna awersja*”. *O wystawach Schulza*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 14.
- 4 22 maja 1921 roku w auli Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu odbyło się otwarcie zbiorowej wystawy siedmiu artystów. Wzięli w niej udział: Włodzimierz Błocki, Ludwik Misky, Antoni Markowski, Kazimierz Łotocki, Adolf Bienenstock, Bruno Schulz i Estera Bienenstockowa (*de domo* Weingarten). Obejrzeć i nabyć obrazy można było przez dwa tygodnie, codziennie od 11.30 do 18.00. Wystawa liczyła blisko osiemdziesiąt dzieł, w tym kilkanaście – autorstwa Schulza. W porównaniu z wystawą w Borysławiu recenzent wyróżnia dwie prace Schulza – rysunek ołówkiem *Omfale* i obraz *Dziewczęta*: (fr), *Zbiorowa wystawa obrazów*, „Świt”, 15 kwietnia 1921, nr 8, s. 7; *Wystawa obrazów*, „Świt”, 15 maja 1921, nr 10, s. 7; *Wystawa obrazów w Drohobyczu*, „Chwila”, 29 maja 1921, nr 849, s. 10; Al. Stewe, *Z wystawy obrazów*, „Świt”, 1 czerwca 1921, nr 11, s. 6–7.
- 5 *Kultura i oświata. Urządzona staraniem Sekcji Oświatowej Z.U.N. wystawa obrazów i grafiki oryginalnej Brunona Schulza*, „Świt”, 15 marca 1921, nr 6, s. 6.

początki  
pisarza

Większość schulzologów uznaje zgodnie, że w okresie tworzenia *Xięgi bałwochwalczej* Schulz nie uprawiał jeszcze twórczości literackiej, ogólnie uważa się, że jego talent literacki objawił się dość późno<sup>6</sup>. Jerzy Ficowski dopuszcza podjęcie przez Schulza prób pisarskich w okresie wcześniejszym, ale konkretniejsze o nich wiadomości datuje na lata 1925–1926<sup>7</sup>. Jedyny sprawdzian „mistrzostwa słowa” mogła, zdaniem schulzologa, stanowić korespondencja z powiernikami i przyjaciółmi, ale brak spuścizny epistolarnej z tego okresu w archiwum pisarza nie pozwala zbadać tego aspektu. Jerzy Jarzębski przypuszcza, że literacka twórczość Schulza wybuchła raptownie, od razu w pełni dojrzała i doskonała<sup>8</sup>. Władysław Panas zwraca uwagę na mistrzowski debiut literacki Schulza, który liczył już wówczas z górą czterdzieści lat. Autor koncepcji „intrygi Nieskończoności” w życiu i twórczości Brunona Schulza pisze zarazem o fenomeń Schulza, „który cechuje między innymi nieskończona wręcz zdolność do wyłaniania z siebie wciąż nowych i nowych, i nowych historii”<sup>9</sup>. Dziś właśnie pojawia się przed nami kolejna nowa historia, nowy wątek.

nowa  
hipoteza

W niniejszym szkicu mowa będzie o indywidualnym debiucie Schulza – artysty plastyka – a także o związanym z nim hipotetycznym debiucie literackim<sup>10</sup>. Kwestię udziału Schulza w wystawach w Borysławiu częściowo omawiano już wcześniej<sup>11</sup>. Hipoteza o literackich próbach artysty na początku lat dwudziestych zostaje tu wysunięta po raz pierwszy.

W zbiorach Lwowskiej Narodowej Biblioteki Naukowej im. Wasyla Stefanyka znajdują się zdekompletowane roczniki borysławsko-drohobyckiego dwutygodnika „Świt”<sup>12</sup>. Nerozcięte stronicę gazety świadczyły, że czytana jest po raz pierwszy<sup>13</sup>. Na jednej ze szpałt widnieje ciekawy anons: *Wystawa prac graficznych młodego artysty p. Brunona Schulza*<sup>14</sup>.

6 *Debiut literacki*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 80.

7 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 56–64 (rozdział *Prehistoria i powstanie „Sklepów cynamonowych”*).

8 J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 6.

9 W. Panas, *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, Lublin 2006, s. 16.

10 Mowa o pierwszej publikacji w prasie.

11 B. Łazorak, Ł. Tymoszenko, Ł. Chomycz, l. Czawa, op. cit., s. 374; Ł. Chomycz, *Do charakterystyki twórczości Bruno Schulza u perszji połowyni 20-ch rokiw (za materiałami borysławsko-drohobyckoj hazety „Świt”)*, w: *Drohobyckij krajeznawczyj zbirnyk*, red. Ł. Tymoszenko, W. Aleksandrowycz, Ł. Winar, Ł. Wojtowycz, t. XIX–XX, Drohobycz–Koło 2017, s. 307–315; U. Makowska, op. cit., s. 5–34.

12 „Świt. Organ urzędników naftowych w Borysławiu”, R. 1: 1921, nr 1–24; R. 2: 1922, nr 25–36; R. 3: 1923, nr 49–53, 66–71; R. 4: 1924, nr 73–83 (Lwowska Narodowa Biblioteka Naukowa Ukrainy im. Wasyla Stefanyka, Dział Naukowy Wydawnictw Periodycznych im. Mariana i Iwanny Koców).

13 Kwerendę przeprowadzono na początku 2016 roku w trakcie pracy nad zbiorową monografią *Widomyj i niewidomyj Bruno Schulz (sociokulturnyj portret Drohobycza)*.

14 *Kultura i oświata*, „Świt”, 1 marca 1921, nr 5, s. 7.

Numer podwójny

IV  
ok-39800

# ŚWIT

ORGAN URZĘDNIKÓW NAFTOWYCH W BORYSLAWIU.

Wychodzi co 1. i 15. każdego miesiąca.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA: DROHOBYCZ, DZIAŁARNIA LORWENKÖPFA.  
REDAKCJA TRYBUNAŁE W KATOWI NIEDELE OD 11.—12. PRZEDPOŁ. — REKOROSÓW NIE ZWĘCA SIĘ

Ceny ogłoszeń i Caha stron: Mp. 5000.—, 1/2 str. Mp. 2500.—, 1/4 str. Mp. 1400.—, 1/8 str. Mp. 700.—, 1/16 str. Mp. 400.—.  
Drobiaz: 1 linia po Mp. 32.— za słowo wyczerpanym drukiem, za druk tusty podwójny.

Cena egzemplarza podwójnego 60 Mk.

Nr. 25-26

Boryslaw-Drohobycz, dnia 15. stycznia 1922.

Rok II.

## Roczny bilans naszej pracy.

Dnia 1. stycznia 1921. opodlił pracę pierwszy numer „Świt”. Rozpoczął się mroźna ciężka praca, wśród piętnastych się miesiącem przeszłości, które gwałtownie posunęły na każdym kroku. Któż z nas nie pamięta oszczereń, jakie na nas spadły po wyjściu pierwszego numeru? Mamo wyzyska wyzyskał.

I dziś, bierąc na całonocną pracę, z dumą możemy stwierdzić, że opodliłszy namuszy „na was obowiązek. W końcu: onaj tego obowiązek, dla dobra kolegów, nie zapomniał podwójny. Hasłem naszym było „wspólnie pracować i wspólnie walczyć o poprawę naszego bytu i o wywołanie naszego ducha” (Nr. 1). W programowym artykule tego numeru czytamy dalej: „Jako pracownicy wyzyskowi widzimy w robotnikach naszych braci. Jesteśmy ten sam gorzki chleb i tę samą masy dążyć do godności ludzkiej. Z wspólnej siłki do wspólnej idealności naprzód tam, gdzie świat”. W imię tych idealności rozpoczynały wydziałstwa naszego organu. W lasen, mając piasek jeden z kolegów: „Przyszła nasza walka nie będzie targiem o drobne sprawy dnia, ale będzie walką o inne jutra”.

Pierwszy numer wywodził ogólną sensację. Kolejny z emanacją witali własny organ, który tak energicznie podjął obronę ich interesów. Rozpoczął się w każdym bierze dyskusje na temat zadań kulturalnych naszej gasy, dzięki której ogłoszono cykl wykładów i odczytów. Nowy cykl referatywny Zagłębie. Zobowiązanie naszej towarzyszy poczyniła czoła wartości duchowej. Z drugiej strony pryncypowcy nie ustawali w misie oszczereń, chęć nas w ten sposób zastąpić. W artykule „Z naszej trybuny” (nr. 1) pisaliśmy: „Odczuwamy dobrać słutki ostrzych oszczereń, przeciw nam skierowanych. Przypadłoby idealność nazwy naszego numeru nawet zaproszono piasek o rachunek wzięty nit radykalnych bodźcach, była między innymi wzięta broną w rękach naszych przeciwników”.

nametru sekcyj kulturalna zasnacia dalszy postę przez ogłoszenie szeregu kursów i wykładów. Zastąpiono przego roląże oszczereń, który cieszył się liczną frekwencją.

Zawarta w grudniu 1920 umowa, skutkiem której wstąpił[?] drobnicy, nie zapokoiła w całoci sąda kolegi. Waleścio nowy mienoj, którego minist[?] do dnia dzisiejszego nie zrealizowano. Mienoj[?] ten znacznie opóźniony zawodził postawą natury ekonomicznej i społecznej.

Trzeba również zwrócić uwagę, że wśród wielu kolegów skomentowały[?] zasnacia własnej godności. Trzeci numer w artykule „Dobroci własnej godności”, wczwał kolegów do zasnowania własnego „ja”, mienoj[?] godności. Natomiast, że niektóre dyrektorowie, dla których niema się świętego, próci namowy, który wzięty w bagacie boryslawskim zasnacia woszcze porucze sprawi[?] woszcze pomodził się na zasnacia artykułu.

Dnia 9. lutego 1921. odbyło się Walne Zgromadzenie Z. U. N. Mowcy, składające sprawozdanie z działalności sekcji referatywny, omówiło znaczenie organu i zapewniło, że „Świt” będzie stał na straży wspólnych interesów, próci tego chce być także wybierem cypsiem kulturalnym i zasnaciem najuczyniejszych idealności.

W imię Zwiazku rozpocznęły się jednakoże targi, co do jego charakteru i kierunku. Ciężka inaszczytów, których większość nigdy nie opowiada dla Zwiazku, idąc na lep oszczereń, ale bez treści, historologi, bez głębszego wzięcia naszego problemu ekonomicznego, bez zasnowania się zasnaci stowarzyszenia, postanowienia serocni nam swoje przekonania. Redakcja, która stała na stanowisku wolności przekonań, nie chciała się pisać na takie stanowisko.

Zwołano w tej sprawie poraz wiotry Nadzwyczajne Walne Zgromadzenie, po rezygnacji przedstawicieli Redakcji, zwołano, że Z. U. N., mając na celu poprawę stosunków ekonomicznych i kulturalnych urzędników,

Strona tytułowa gazety „Świt” (1922, nr 25–26).

Ze zbiorów Lwowskiej Narodowej Biblioteki  
Naukowej Ukrainy im. Wasyla Stefanyka

na następnej stronie fragment opowiadania  
Marcellego Werona **Undula**

odwiera się za zamkniętymi i bezpożytecznymi Związkami. Zamiast straszyć kłosa, słono program pracy pozytywnej, odrzuciwszy, by z niej wyłonić cel jutra.

Rozpoczęła się praca, może niezbyt gorliwa, ale spokojna, któraby mogła sprawdzić nasze życie zawodowe na normalnej tory. Niestety, wypadki niewygodnie stały na przeszkodzie. Długotrwałe porzucenie z robotnikami zerwało. Pracodawcy nie chcieli uznać mówów zaufania, ani też zgodzić się na dotychczasowy faktyczny stan rzeczy. W artykule wystąpiło piśmiotny wady:

"Nie mając oparcia w silnej organizacji, jaką stworzyć mogliśmy, lecz nie chcieliśmy, zasiedliśmy się teraz między młotem a kowadłem". Wybuchł strajk majowy. Pracodawcy, wykorzystując naszą ciężką położenie, wydali okólnik, by urzędników, którzy przystępują do strajku, natychmiast wydzalić. Równocześnie narządy firm wzywały urzędników do jasnej deklaracji, że poddają się ich dyspozycjom. Sytuacja była w najwyższym stopniu przykra. Okólnik lady Pracodawców przekwał nas dobił o sposobach postępowania naszymi panów. Wydział Związku, mając przed sobą dokonany, pomysł długi, zaciętego wobec robotników, rozważał jedynie na łaskę dozwolenia, celem odczucia warunków pracy przed ewentualną szkodą elementarną. Wydział chciał też zapobiec możliwej interwencji wojskowej. Z tąką na sercu możemy jeszcze raz zapewnić — codny wyjednali na przykładów — że nam nawet przez myśl nie przeszło, skądinąd robotnikom. Tymczasem niektórzy nierozważni mówcy, w sposób demagogiczny wykorzystując się okoliczność, zaczęli ich przeciwko nam, a niektóre z działników interesowanych powoływały sobie

zanieścić notatkę o takiej treści, że rozgłoszono na nie byłoby łobuziej swojej godności.

Przed wprowadzeniem wolnego handlu, Świrzwał się parę razy do kolegów, zwoływał zgromadzenia celem naradzenia się nad założeniem własnej kooperatywy. Temu zadaniu poświęcono specjalnie dwa artykuły: "Siłowy społeczny" i "Idea kooperatywna". W nich podano cel i zakres kooperatywy, przyczem wskazano na pierwsze związki brytyjskie, które — male i potężne — z biegiem czasu zamieniły się w olbrzymie stowarzyszenia społeczne, zatrudniające tysiące robotników i urzędników.

W sierpniu postanowił Związek Urzędników we Lwowie rozpocząć kroki, mające na celu scentralizowanie wszystkich związków urzędniczych Małopolski. Dnia 4 września odbyła się we Lwowie konferencja naukowców ze wstępną i szkodliwą częścią kraju naszego. Na konferencji tej, w której wzięli udział prawie wszyscy członkowie Redakcji, padło hasło ustawowego uregulowania norm pracy i płacy drogą Izb Urzędniczych. Tu nawiązywaliśmy kontakt z kolegami krolewskimi.

Dnia 29 września odbył się Zjazd wszystkich urzędników kraju. Redakcja i Związek wysłali swoich przedstawicieli. Zaproszono od kolegów, by każdy był członkiem organizacji. Druga część rezolucji domaga się legalnego zastępowania urzędników na renegata, oraz ustawowego uregulowania norm pracy i płacy. Zjazd był wypadkiem o doniosłym znaczeniu. Wstępnie w kraju powstały nowe zawiązania; organizowali się strajki drzewni, chemiczni etc., tylko w nas — leniwo i oparcia nadal dwójcy trójcy.

## FELJETON.

H. H.

### Z A L.

*Pogrzebane w grzechach sny*

*Wiatr szaleńcza śmieła ty*

*W dali gładko baczę drzewa...*

*Z ziemi twięgła wstęga mgła,*

*Taka śmiećna, jak ta ta,*

*Tak rozpaczna, jak jęk uron...*

*I przez myśl przejrzał cię*

*Dawnych marzeń, dawnych chęci*

*I podniebny oślsł lot.*

*Dali — nie wola — cicho — cja —*

*Choć pogodny błysnął łot*

*Jak przystępny oślsł lot.*

MARCELI BERAN.

(Przedk i prośba bez względu na Redakcję wstrzymują).

## URDULA.

Miesiądy już upłynęły tygodnie, miesiące, od kiedy zamknęły jestem w tej samotni. Zapadłem wnetż na nowo w sen i może się budzę i majaki jawy płaczą się a wytworami onoczny sennej. Tak upływa — czas. Zdało mi się, że w tym długim krzywym pokoju już kiedyś dawno mieszkałem. Czarnem odparują się nad miarę wielkie meble sięgające do sufitu, te stały i przostęgo dęło, najlżejsze zakusowymi gratami. Wielka, wieloramienna lampa z starej cynam zwoisa się ze stropu, kołysząc się z lekka.

Leżę w rogu długiego białego łóżka, wypielając zaledwie trzeci jego ciężki mem ciałem. Są chwile, w których pokój odwołany żółtem światłem lampy gnie mi gładź z otęru i czuję tylko w ciężkim berwaldzie myśli potężny spokojny rytm oddechu, którym moja pierś się mierzwo podnosi. I w zgodzie z tym rytmem idzie oddech wszystkich rzeczy.

Szary się czas millem spowieniem lampy nóżowej. Stare spęży trząpkają i trzeszczą w cioty. Posa mąg w głębi pokoju czują się i spokojną cisnie. Szpizane, krzywe, polamaa. Wyciągają śluga swoje i rozglądają mi poprzec ramiona. Na odwraciam się. I postęby?

Zdawać by się mogło, że to zaledwie drobna notatka prasowa, wzbudziła ona jednak spore zainteresowanie jako świadectwo pierwszej osobistej wystawy Schulza, o której wcześniej nic nie było wiadomo.

Słów kilka o źródle.

Dwutygodnik „Świt” był organem urzędników naftowych w Borysławiu<sup>15</sup>. Ukazywał się od 1 stycznia 1921 do czerwca 1924 roku. Stanowisko redaktora odpowiedzialnego zajmowali kolejno: Konstanty Jaworski (1 stycznia 1921 – 1 marca 1921), Wiktor Koreywo (15 marca 1921 – 15 października 1921) oraz Klemens Funkenstein (15 listopada 1921 – czerwiec 1924). Periodyk powstał z inicjatywy tego ostatniego<sup>16</sup>. Redakcja i administracja z początku mieściły się w Borysławiu, a od 15 września 1921 w Drohobyczu. Gazetę drukowano w drohobyckiej drukarni Józefa Loewenkopfa. Jak informowała redakcja, „Świt” był jedynym organem prasowym w zagłębiu naftowym. Gazeta ukazywała się jako dwutygodnik – pierwszego i piętnastego dnia każdego miesiąca – a nakład w latach 1921–1924 wahał się w granicach 900–1000 egzemplarzy. Numery liczyły 8–12 stron niewielkiego formatu. W pierwszym numerze redaktorzy przedstawili czytelnikom swoje cele, podkreślając, że jako wolni obywatele wolnego państwa pragną pójść za hasłem rozwoju kultury i postępu<sup>17</sup>. Na łamach „Świtu” poruszano zagadnienia przemysłu naftowego, publikowano aktualne wiadomości z drohobycko-borysławskiego zagłębia naftowego, podnoszono kwestie oświaty, kultury, literatury i życia artystycznego w regionie. Często pojawiały się wiersze i szkice literackie. Znaczną część współpracowników stanowili członkowie drohobyckiej grupy „Kalleia”. Między innymi: dr Ludwik Alter, dr Michał Friedländer, Maks Propper, Zygmunt Sternbach, Juliusz Witkower, Marek Dörfler. W czerwcu 1924 roku gazeta zmieniła nazwę na „Dwutygodnik Naftowy” i pod tym nagłówkiem ukazywała się od 1 sierpnia 1924 do 15 grudnia 1926 roku<sup>18</sup>.

„Świt”

kultura  
i postęp!

**15** „Świt”, adresowany pierwotnie tylko do urzędników administracyjnych w Borysławiu, niebawem skupił wokół siebie również przedstawicieli innych organizacji pracowników umysłowych zagłębia naftowego w Borysławiu, zwłaszcza Związku Techników Naftowych. Już w 1923 roku został organem powstałego wówczas Zespołu Związków Pracowników Umysłowych w Przemysle Naftowym w Borysławiu. Zob. *Nowy rok – nowa praca*, „Dwutygodnik Naftowy”, 1 stycznia 1926, nr 1 (119), s. 1.

**16** B. Łazorak, Ł. Tymoszenko, Ł. Chomycz, l. Czawa, op. cit., s. 244.

**17** *Nasze cele*, „Świt”, 1 stycznia 1921, nr 1, s. 1.

**18** „Dwutygodnik Naftowy. Organ Zespołu Związków Pracowników Umysłowych Przemysłu Naftowego w Borysławiu”. Decyzję o zmianie tytułu i formatu gazety „Świt” podjęto 14 stycznia 1924 roku podczas obrad nadzwyczajnego walnego zgromadzenia Zespołu Związków Pracowników Umysłowych Przemysłu Naftowego w Borysławiu. Proces ukonstytuowania się nowej redakcji trwał ponad pół roku. Wreszcie 1 sierpnia 1924 ukazuje się pierwszy numer „Dwutygodnika Naftowego”. Do 15 kwietnia 1925 gazeta była organem Zespołu Związków Pracowników

dla czego  
Borysław?

Nie wiadomo dokładnie, dlaczego Schulz na miejsce pierwszej indywidualnej wystawy wybrał Borysław. Międzywojenny Borysław był miastem pełnym kontrastów, w wizji Stanisława Niciei – połączeniem amerykańskiego rozmachu ze wschodnim zacofaniem. Mimo bogactwa zasobów naturalnych raził ubóstwem. Wśród budynków współczesnych rzucały się w oczy koślawe chałupiny, obok bogatych witryn – ubogie sklepiki. Szczególnie odstręczające wrażenie sprawiał powszechny brud. Ulice tonęły w błocie, przed którym ratowały jedynie niezwykle drewniane trotuary na wysokich palach<sup>19</sup>. Wśród urzędników naftowych wyróżniała się inteligencja, poza nią większość spośród szesnastu tysięcy mieszkańców miasta stanowili robotnicy, pewną część – ludzie o niskiej kulturze moralnej, lumpy i awanturnicy<sup>20</sup>. Prawdopodobnie umiejscowienia wystawy właśnie w Borysławiu wymagał jej organizator – Sekcja Oświatowa oddziału borysławskiego Związku Urzędników Naftowych (dalej ZUN). Organizowane przez nią przedsięwzięcia odbywały się w większości w Borysławiu, a następnie powtarzane były w Drohobyczu.

Umysłowych Przemysłu Naftowego w Borysławiu; od 1 maja 1925 do 15 grudnia 1926 – organem Związku Zawodowego Pracowników Umysłowych Przemysłu Naftowego w Polsce. Do 1 stycznia 1926 roku redaktorem naczelnym był Klemens Funkenstein; w ostatnim roku wydania (1926) – Benedykt Klimek. Redakcja zamierzała jednoczyć walory pracy urzędników administracyjnych w „Świcie” z dawniejszą pracą techników w czasopiśmie „Ropa” – „Dwutygodnik Naftowy” w przeciwieństwie do swojego poprzednika ograniczył do minimum dział beletrystyki i krytyki artystycznej. Uwagę poświęcano w większości problematyce przemysłu naftowego nie tylko w regionie, ale i w całej Polsce. Stałe rubryki to między innymi *Sprawy zawodowe*; *Kronika Zagłębia*; *Kronika naftowa krajowa*; *Kronika zagraniczna*; *Kronika ustawodawcza*; *Walory naftowe*; *Kultura i oświata*; *Ze sali koncertowej*; *Z książek i czasopism nadesłanych*. Nagłówki rubryk mają swoje winiety; winiety, w tym tytułową, projektował Władysław Kara. Wśród publikacji literackich najliczniejszą grupę stanowią wiersze Juliusza Witkowera. Z grona współpracowników z czasów „Świtu” na łamach gazety publikował nadal przyjaciel Schulza, Emanuel Pilpel. Był on zapewne członkiem redakcji. Obszar jego zainteresowań stanowił przemysł naftowy w Polsce i za granicą. Teksty Pilpla, zwłaszcza w latach 1925–1926, ukazywały się właściwie w każdym numerze, niekiedy przypadało ich nawet kilka na numer. Najobszerniejszy i odmienny od pozostałych tekstów jest szkic psychologiczny *Tłum*. Por. teksty autorstwa Emanuela Pilpla: *Chirńskie cienie. Sylweta redakcyjna*, „Świt”, 15 czerwca 1921, nr 12, s. 2–3; *Chirńskie cienie. Migawki z Truskawca*, „Świt”, 15 sierpnia 1921, nr 16, s. 2–3; *Targi Wschodnie*, „Świt”, 15 października 1921, nr 19–20, s. 2–3; *Światowy problem gospodarczej odbudowy*, „Świt”, 15 kwietnia 1922, nr 31–32, s. 1–3; *Tłum*, „Dwutygodnik Naftowy”, 1 lipca 1926, nr 13 (131), s. 5–7; oraz poszczególne publikacje: 15 lipca 1926, nr 14 (132), s. 5–7; 1 sierpnia 1926, nr 15 (133), s. 7–9; 15 sierpnia 1926, nr 16 (134), s. 4–6; 1 grudnia 1926, nr 23 (141), s. 5–8; 15 grudnia 1926, nr 24 (142), s. 3–5.

19 S. Nicieja, *Kresowe Trójmiasto. Truskawiec–Drohobycz–Borysław*, Opole 2009, s. 168–172.

20 W roku 1921 Borysław liczył 16 400 mieszkańców, w tym niemal 2 tysiące inteligentów. Zob. W. Pawłowski, *Borysław – stolica Polskiego Zagłębia Naftowego (do 1939 roku)*, cz. I, „Biuletyn Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej” 2017, nr 20, s. 41, 43; Al. Stewe, *Oświata w Zagłębiu Borysławskim*, „Świt”, 15 maja 1922, nr 33–34, s. 5.

Związek Administracyjnych Urzędników Naftowych i Woskowych w Galicji z siedzibą w Borysławiu powstał w roku 1920<sup>21</sup>. W jego środowisku narodził się pomysł stworzenia ośrodka kulturalnego, który zyskał poparcie w regionie. W tym celu powołano Komitet Oświatowy ZUN. Dzielił się on na cztery sekcje: oświatową, zabawowo-dramatyczną, muzyczną i propagandową<sup>22</sup>. Szczególną aktywnością wyróżniała się sekcja oświatowa. Zajmowała lokal przy ulicy Pańskiej w budynku Kawiarni Warszawskiej Blocha<sup>23</sup>. W ramach jej działalności odbywały się sobotnie wieczory dyskusyjne, publiczne odczyty i wykłady, wystawy, koncerty i inne przedsięwzięcia. Popularnością cieszyły się spotkania ze znanymi literatami, między innymi Józefem Wittlinem<sup>24</sup>, Janem Lechoniem, Antonim Słonimskim, Julianem Tuwimem<sup>25</sup>, Juliuszem Kadenem-Bandrowskim<sup>26</sup>, Wacławem Sieroszewskim<sup>27</sup>, recytatorką Kazimierą Rychterówną<sup>28</sup>. Nawiasem mówiąc, jedno z tych spotkań miał zapewne na myśli Schulz, po latach wspominając o nim w egzaltowanym liście do Juliana Tuwima – powiadamia w nim adresata o „rozpaczy z bezradnego podziwu”, jaką przeżył podczas jego występu<sup>29</sup>. Sekcja oświatowa organizowała ponadto kursy języków obcych, założyła bibliotekę. Główne miejsca działań w Borysławiu to Dom Ludowy, budynek „Sokoła”, siedziba ZUN i Dom Związku Techników<sup>30</sup>.

Komitet  
Oświatowy ZUN

Szczegółów organizacji wystawy możemy się jedynie domyślać. Starania w tej sprawie mógł podjąć Izydor Schulz, który otrzymał właśnie stanowisko dyrektora przedstawicielstwa spółki akcyjnej „Galicja”

w tle Izydor

21 Przeważali w nim Żydzi – wśród pracowników administracyjnych 90% stanowiły osoby pochodzenia żydowskiego. Por. W. Pawłowski, op. cit., s. 48.

22 fr., *Kultura i oświata*, „Świt”, 1 stycznia 1921, nr 1, s. 9.

23 *Kultura i oświata*, „Świt”, 15 stycznia 1921, nr 2, s. 6.

24 19 i 20 grudnia 1921 roku odbyły się wieczory autorskie Józefa Wittlina w Borysławiu i w Drohobyczu: Al. St., *Odczyty Józefa Wittlina*, „Świt”, 15 stycznia 1922, nr 25–26, s. 10.

25 Pod koniec października 1923 roku w Drohobyczu odbył się „wieczór trzech autorów: Lechonia, Słonimskiego i Tuwima”. Zyskał on spory rozgłos: wieczór „był widownią gorszących scen i dzikich awantur, zakrawających wprost na skandal. Oto z chwilą pojawienia się na scenie Juliana Tuwima, kilkunastu młodzieniaszków, będących w wieku szkolnym, z niewiadomych bliżej powodów rozpoczęło przeraźliwie wyc i głośniego poetę obrzuciło gradem zgniłych jabłek. W sali Sokoła wybuchła panika, a p. Tuwim pod naporem tak «rzeczowych» argumentów musiał wycofać się ze sceny” – *Wieczór 3 autorów*, „Świt”, 15 listopada – 1 grudnia 1923, nr 70–71, s. 9–10.

26 Juliusz Kaden-Bandrowski wygłosił odczyt o roli książki we współczesnej literaturze polskiej: (st), *Odczyty*, „Świt”, 1 kwietnia – 15 kwietnia 1924, nr 79–80, s. 9.

27 Wacław Sieroszewski prelekcję pod tytułem *Na wulkanach Japonji* wygłosił 16 maja 1924 roku: St.St., *Odczyty*, „Świt”, czerwiec 1924, nr 83, s. 9.

28 W październiku 1923 roku Kazimiera Rychterówna recytowała wiersze na scenach w Borysławiu i w Drohobyczu. Wtedy być może zawarł z nią znajomość Bruno Schulz: *Z teatru. Kazimiera Rychterówna*, „Świt”, 15 września – 1 października 1923, nr 66–67, s. 11; (Elgot), *Kazimiera Rychterówna*, „Świt”, 15 października – 1 listopada 1923, nr 68–69, s. 10.

29 B. Schulz, *Księga listów*, s. 49.

30 (m.), *Z pracy oświatowej w Borysławiu*, „Świt”, 1 kwietnia 1921, nr 7, s. 6.

w Warszawie<sup>31</sup> i był członkiem Krajowego Towarzystwa Naftowego<sup>32</sup>, a także kuzyn Schulza Henryk Kuhmärker, który w latach dwudziestych został dyrektorem drohobyckiej rafinerii „Galicja”<sup>33</sup>. Obaj mieli wpływy i stosunki w gronie urzędników naftowych.

Najprawdopodobniej jednak kluczową rolę odegrały relacje Schulza z grupą „Kalleia”. To właśnie jej członkowie byli promotorami wystawy. Przede wszystkim prezes „Kallei” i redaktor „Świt”, Klemens Funkenstein – niewykluczone, że Schulz poznał go jeszcze w Wiedniu, gdzie Funkenstein mieszkał przez pewien czas jako korespondent „Gazety Warszawskiej”<sup>34</sup>; Stanisław Weingarten – urzędnik towarzystwa naftowego, wielbiciel prac plastycznych Schulza<sup>35</sup>; dr Michał Friedländer – członek zarządu towarzystwa „Kalleia”, a co najważniejsze przewodniczący Sekcji Oświatowej ZUN<sup>36</sup>. Friedländer był postacią wyjątkową,

31 B. Łazorak, *Wpływowi brat Izidor (Baruch, Izrael) Schulz*, „Schulz/Forum” 3, 2014, s. 99.

32 Izidor, na początku lat dwudziestych wybrany na członka Oddziału Towarzystwa, pozostał nim do śmierci. Por. *Krajowe Towarzystwo Naftowe „Świt”*, 15 lutego 1922, nr 27–28, s. 6. DALO, f. 1, op. 54, sp. 1185; *Krajowe naftowe towarzystwo u Lwowie*, ark. 116; B. Łazorak, op. cit., s. 100.

33 A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016, s. 307.

34 Klemens Funkenstein (1875 – 26 stycznia 1939) był znany jako działacz organizacji zawodowych pracowników umysłowych. Uczęszczał do szkół we Lwowie, następnie podjął studia prawnicze w Wiedniu, gdzie zyskał popularność pierwszymi tekstami literackimi ogłaszanymi między innymi na łamach „Arbeiter-Zeitung” i „Oesterreichische Monatshefte”, był też korespondentem „Gazety Warszawskiej”. Przerwał studia i podjął pracę na kolejach państwowych. Pod koniec 1918 lub na początku 1919 roku przeniósł się do Drohobycza. Podjął pracę w spółce naftowej Silva Plana, w której aktywnie zabiegał o zorganizowanie pracowników umysłowych przemysłu naftowego, a z czasem rozszerzył swoją działalność na wszystkich pracowników. W roku 1922 przeniósł się do Lwowa. Założył Związek Pracowników Naftowych, a ponadto zorganizował Związek Ogólno-Zawodowy, na którego czele stał następnie przez wiele lat, i Lwowską Radę Okręgową Unii Pracowników Umysłowych. Był współzałożycielem i redaktorem naczelnym gazet „Świt” (1921–1924) i „Dwutygodnik Naftowy” (1924–1925), w latach 1921–1922 przewodniczącym Koła Naukowo-Literackiego (wcześniej „Kalleia”), członkiem Związku Urzędników Naftowych w Borysławiu. Zob. B.P., *Klemens Funkenstein*, „Chwila”, 27 stycznia 1939, nr 7129, s. 6; B. Łazorak, Ł. Tymoszenko, Ł. Chomycz, I. Czawa, op. cit., s. 244.

35 Stanisław Weingarten (ok. 1890–1943) urodził się w Kamionce Strumitowej (obecnie Kamionka Bużańska), do szkół uczęszczał we Lwowie. Wiadomo jednak, że 7 września 1914 wyjechał z Drohobycza do Wiednia. Widocznie do Drohobycza przeniósł się wcześniej, a po wojnie powrócił. Przez wiele lat zatrudniony był jako urzędnik w Towarzystwie Naftowym „Galicja”. W związku z obowiązkami służbowymi przeniósł się do Lwowa, a następnie do Łodzi. W 1939 roku, szukając ocalenia, powrócił do Drohobycza. W roku 1943 z ostatnią grupą drohobyckich Żydów został zamordowany w Lesie Bronickim. Weingarten był wielbicielem sztuki i muzyki. W latach dwudziestych wchodził w skład drohobyckiej grupy twórczej „Kalleia”. Z Schulzem wiązała go trwała przyjaźń. Kolekcjonował dzieła artysty. Właśnie dzięki przewiezieniu przez Weingartena prac Schulza do Łodzi udało się je uratować przed zniszczeniem. Z kolekcji tej pochodzi jedyny ocalały obraz olejny Brunona Schulza *Spotkanie* (1920). Zob. *Słownik schulzowski*, s. 408–409; *Księga pamiątkowa i adresowa wygnańców wojennych z Galicyi i Bukowiny 1914–1915 oraz Album pamiątkowe, cz. III: Prowincya i Bukowina*, Wiedeń 1915, s. 39.

36 Michał Friedländer (1894–1942/1943?) urodził się w Skolem. W roku 1912 ukończył gimnazjum w Drohobyczu. Studia podjął w Wiedniu. Na początku lat dwudziestych był członkiem drohobyckiej grupy „Kalleia”. W latach 1921–1922 pracował jako urzędnik naftowy w Borysławiu. Od stycznia do kwietnia 1921 kierował Sekcją Oświatową ZUN. Być może z własnej inicjatywy złożył rezygnację



dużo publikował, w tym także pod pseudonimem i kryptonimami, interesował się problematyką oświaty i kultury, pracował jako nauczyciel, wygłaszał publiczne odczyty, wydał kilka broszur poświęconych tematyce literackiej<sup>37</sup>. Był autorem większości not związanych z wystawą Schulza. On również osobiście w imieniu Sekcji Oświatowej dokonał otwarcia wystawy.

wernisaż

Wernisaż Schulza odbył się w niedzielę 13 marca 1921 roku o godzinie 11.00 w Domu Związku Techników<sup>38</sup> przy ulicy Kościuszki 82, w pobliżu urzędu miasta. Budynek był własnością Towarzystwa Szkoły Ludowej, a swój lokal miał w nim również Związek Techników Wiertniczych<sup>39</sup>.

wobec krytyki swojej działalności. Widocznie jednak powrócił na stanowisko, skoro w następnym roku ponownie wymieniany jest jako przewodniczący Sekcji. W 1923 podjął pracę nauczyciela w Prywatnym Gimnazjum i Liceum Koedukacyjnym Towarzystwa Prywatnego Polskiego Gimnazjum Realnego dla Borysławia i Tustanowic. W związku z tym zrezygnował z czynnego członkostwa w ZUN. Za zasługi w stworzeniu biblioteki związkowej (otwartej 1 lipca 1922) otrzymał 10 marca 1924 tytuł członka honorowego ZUN. Był współpracownikiem organu ZUN – dwutygodnika „Świt”, przemianowanego następnie na „Dwutygodnik Naftowy”. Publikował wówczas pod pseudonimami i kryptonimami (M.Fr., fr, Al. Stewe, Al. STEWE, Al. St., al. st., st.). 15 maja 1921 wycofał się z redakcji z powodów osobistych, nadal jednak aż do końca 1924 roku oprócz urzędowych oświadczeń w roli przewodniczącego Sekcji Oświatowej ZUN publikował teksty własne pod pseudonimem. Pod koniec 1924 roku przeniósł się do Krakowa, gdzie kontynuował działalność oświatową. Według świadectwa memuarystycznego Leopolda Helda Friedländer został zamordowany przez nazistów w Brodach. Ścisła data śmierci nie jest znana (w przybliżeniu rok 1942 lub 1943). Por. *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum im. Franciszka Józefa w Drohobyczu za rok szkolny 1912*, s. 92; DALO, f. 1., op. 54, s. 426: *Sprawa pro rejestrację polskoho kulturno-proswitnickoho towarzystwa „Koło naukowo-literackie”*, ark. 6; Dr. M. F., *List do Redakcji*, „Świt”, 15 kwietnia 1921, nr 8, s. 6–7; *Kronika*, „Świt”, 15 maja 1921, nr 10, s. 5; Jedna z młodszych, *Głos młodej koleżanki*, „Świt”, 15 kwietnia 1922, nr 31–32, s. 7; *Walne Zgromadzenie Z.U.N.*, „Świt”, 1 lutego 1923, nr 51, s. 2–4; *Z ruchu zawodowego*, „Świt”, 1–15 marca 1924, nr 77–78, s. 6; Z. Zagórowski, *Spis nauczycieli szkół wyższych, średnich, zawodowych, seminarjów nauczycielskich oraz wykaz zakładów naukowych i władz szkolnych*, R. 2, 1926, s. 130; W. Pawłowski, op. cit., s. 44; I. Michalska, *Nauczyciel dla nauczycieli i wychowawców. Michał Friedländer jako popularyzator wiedzy o wychowaniu w latach międzywojennych*, „Studia Edukacyjne” 2018, nr 48, s. 133–149; *Słownik pseudonimów i kryptonimów pisarzy polskich oraz Polski dotyczących*, t. 3: *Wykaz nazwisk pisarzy*, Kraków 1938, s. 31; *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, t. 3, oprac. zespół pod red. E. Jankowskiego, Wrocław 1996, s. 251; *Ibidem*, t. 2, s. 623; L. Held, *A Tyśmienica nadal płynie*, <https://www.jewishgen.org/Yizkor/Borislav/Borislav.html> (dostęp: 29.12.2019).

**37** Al. Stewe, *Romain Rolland i jego „Jean Christophe”*, Drohobycz 1921 („Biblioteka Epoki”, nr 1). O ile wiadomo, przygotowywana do druku była broszura *Walt Whitman poeta apostoł*. W „Świcie” ukazała się recenzja pierwszej broszury Al. Stewego: M. Propper, *Biblioteka Epoki*, „Świt”, 1 sierpnia 1921, nr 14–15, s. 10; M. Pr., *Z książek nadesłanych*, „Świt”, 15 listopada 1921, nr 21–22, s. 10.

**38** *Kultura i oświata. Urządzona staraniem Sekcji Oświatowej Z.U.N. wystawa obrazów i grafiki oryginalnej Brunona Schulza*, „Świt”.

**39** Grono przedstawicieli kadry kierowniczej kopalń naftowych w listopadzie 1904 roku zawiązało stowarzyszenie pod nazwą Związek Techników Wiertniczych w Borysławiu. Miał on na celu obronę praw i interesów kadry kierowniczej kopalń naftowych. Początkowo związek liczył 76 członków. Po wojnie zmienił nazwę na Związek Polskich Techników Wiertniczych i Naftowych w Borysławiu. W latach 1911–1914 Związek wydawał czasopismo fachowe „Ropa”, później – w latach 1937–1939 – „Biuletyn Związku Polskich Techników Wiertniczych i Naftowych”. Siedzibą Związku był budynek przy ulicy Pańskiej (potem Kościuszki), naprzeciwko Bramy Karpackiej.

Na parterze wzdłuż całego budynku ciągnęła się weranda restauracji Mizerskiego, wewnątrz – aula, biuro, zarząd, sala bilardowa i bufet Bazylewicza. Na piętrze – pokoje mieszkalne i kasyno<sup>40</sup>. Wystawa Schulza zajęła w tym budynku<sup>41</sup> jedną salę, w której artysta własnoręcznie rozwiesił kilkadziesiąt prac<sup>42</sup>, w tym także grafiki<sup>43</sup>.

Jak już wspomniano, publiczną prelekcją w imieniu Sekcji Oświatowej otworzył wystawę dr Michał Friedländer. Następnie w „świat twórczości artystycznej” Schulza wprowadził słuchaczy Stanisław Weingarten. Prelegent „w pięknym i głęboko ujętym referacie” przeciwstawił Schulza mistrzom, z których szkoły wyszedł, i ukazał różnice między erotyką w twórczości Goi, Ropsa i Klingera a formą, którą temu intymnemu aspektowi życia nadał w swoich pracach Schulz<sup>44</sup>.

Autorka recenzji z wystawy podkreślała tematykę prac: „Wszędzie i zawsze jedna myśl przewodnia: ujarzmić mężczyznę, rzucić go do swoich stóp”<sup>45</sup>. Na podstawie recenzji można wymienić przynajmniej osiem prac: 1) „korso wielkowiejskie”<sup>46</sup>, którym idzie kobieta, a koło niej oblicza mężczyzn; 2) obraz z kobietą w jednej pończosze, z pantofelkiem obok; 3) portret kobiety, nad nią nagie ciała z gitarami czy też harfami w rękach; 4) „dwa portrety” – jeden wprowadza nas do pracowni artysty urządzonej z wielkim przepychem, drugiego autorka nie opisuje; 5) obraz *Przebudzenie wiosny*, który swoją secesyjną techniką różnił się od innych, a ukazywał kilka postaci chłopiących; 6) pastelowy portret kobiety; 7) portret kobiety w eleganckim pantoflu; nad nią jak ptaki unoszą się myśli; 8) *Circe* – akwarela o subtelnym kolorycie: „dwie kobiety, jedna odziana w krótką spódniczkę, z ręką na biodrach, ze świadomym bezwstydem dziewczyny ulicznej, a druga – akt – o doskonałej harmonii w liniach całego ciała,

„piękny referat”

osiem prac Schulza

Prezesami Związku byli między innymi Julian Bittner, Józef Lewicki, Tadeusz Łaszcz, Leopold Słotwiński i jako ostatni – Wiktor Bobrowski. Różne związki zawodowe w zagłębiu naftowym początkowo konkurowały ze sobą, z powodu braku wolnych pomieszczeń w Borysławiu zmuszone jednak były nawiązać relacje. W latach 1922–1923 związki połączyły się w Zespół Związków Pracowników Umysłowych Przemysłu Naftowego w Borysławiu. Zob. *Sprawa wspólnej organizacji „Świt”*, 15 stycznia 1923, nr 49–50, s. 6; *Z ruchu zawodowego „Świt”*, 15 września – 1 października 1923, nr 66–67, s. 3–4; W. Pawłowski, op. cit., s. 47–48; T. Porembalski, *Wspomnienia nacierza*, Warszawa 1978, s. 83–88.

40 W. Pawłowski, op. cit., s. 47.

41 Budynek nie przetrwał niestety do naszych czasów; według informacji miejscowych krajoznawców stał on w centrum miasta przy ulicy Kościuszki (obecnie Tarasa Szewczenki).

42 S. N-owa, *Wrażenia z wystawy. (Wystawa obrazów Schulza)*, „Świt”, 15 marca 1921, nr 6, s. 2.

43 Podkreślono to w pierwszym anonsie wystawy, a następnie w tekście E. Menara, *Kultura i oświata „Świt”*, 1 marca 1921, nr 5, s. 7; E. Menar, *Sztuki graficzne (Z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej w Borysławiu)*, „Świt”, 1 marca 1921, nr 5, s. 2–4.

44 *Kultura i oświata. Urządzona staraniem Sekcji oświatowej Z. U. N. wystawa obrazów i grafiki oryginalnej Brunona Schulza*, s. 6.

45 S. N-owa, op. cit., s. 2–3.

46 Corso – tak nazywano dawną ulicę Mickiewicza (obecnie Szewczenki) w Drohobyczu.



Borysław, ulica Kościuszki, po 1915, pocztówka,  
9×13 cm. Ze zbiorów Biblioteki Narodowej

dwie Circe

siedzi, z ręką zwisającą bezwładnie w niemej rozkoszy, z twarzą pełną tęsknoty, kontemplacji i nabożnego rozmodlenia. U stóp tych kobiet czołgają się mężczyźni, z których wykrzywionych twarzy bije cała ohyda i zatracenie świata zmysłów<sup>47</sup>. Podajemy ten szczegółowy opis ostatniego obrazu, by podkreślić, że treścią i techniką – zgodnie z relacją recenzentki – różni się on od znanej w schulzologii pracy *Mademoiselle Circe i jej trupa*. A zatem istniała jeszcze jedna Circe.

Poza tym, że dzięki wnikliwej analizie Stanisławowi Weingartenowi „udało się bez reszty rozwiązać pozorną zagadkowość, która nieprzygotowanego widza w pierwszej chwili uderza”<sup>48</sup>, nie wiadomo, jaka była reakcja przeciętnego widza na dzieła Schulza. Jeżeli wierzyć nielicznym notom z gazety „Świt”, wystawa miała powodzenie i „stała się w monotonii szarzyzny borysławskiej miłą atrakcją”<sup>49</sup>.

Należy zresztą brać pod uwagę subiektywność źródła, dwutygodnik był bowiem organem ZUN, którego Sekcja Oświatowa zorganizowała wystawę.

Gazeta reklamowała wystawę Schulza przy każdej nadarzającej się sposobności: podkreślając, że publiczności w Borysławiu umożliwiono „zapoznanie jej z tak wybitnym talentem, jakim jest niewątpliwie Brunon Schulz”<sup>50</sup>; że wystawa Schulza z powodzeniem kończy pierwszy etap pracy Sekcji Oświatowej; że „jedna wystawa obrazów i grafiki w Domu Polskich Techników” to ważne kulturalne przedsięwzięcie Sekcji<sup>51</sup>; w anonsie wystawy w Drohobyczu odnotowuje się wielkie zainteresowanie prezentowanymi w Borysławiu dziełami Schulza<sup>52</sup>, i raz jeszcze rok później wspomina się wystawę jako przykład udanego ożywienia życia kulturalnego w regionie<sup>53</sup>. W sumie wspomniano o niej dziewięć razy, zawsze w sensie pozytywnym<sup>54</sup>. Nie najmniejsze znaczenie miał tu zapewne fakt, że z dochodu z wystawy Sekcja Oświatowa ofiarowała 150 marek na fundusz gazety<sup>55</sup>. W finansowaniu gazety najprawdopodobniej miał swój udział również Izydor Schulz.

Schulz jako inwestycja

47 S. N-owa, op. cit., s. 2–3.

48 *Kultura i oświata. Urządzona staraniem Sekcji oświatowej Z. U. N. wystawa obrazów i grafiki oryginalnej Brunona Schulza*, s. 6.

49 Ibidem.

50 Ibidem.

51 (m.), *Z pracy oświatowej w Borysławiu*, s. 6.

52 (fr), *Zbiorowa wystawa obrazów*, s. 7.

53 Al. St., *Wystawy „Świt”*, 15 kwietnia 1922, nr 31–32, s. 10–11.

54 *Kultura i oświata*, „Świt”, 15 lutego 1921, nr 4, s. 7; *Kultura i oświata*, „Świt”, 1 marca 1921, nr 5, s. 7; S. N-owa, op. cit., s. 2–3; *Kultura i oświata. Urządzona staraniem Sekcji oświatowej Z. U. N. wystawa obrazów i grafiki oryginalnej Brunona Schulza*, „Świt”, s. 6; dwukrotnie w: (m.), op. cit., s. 6; (fr), op. cit., s. 7; Al. St., *Wystawy „Świt”*, 15 kwietnia 1922, nr 31–32, s. 10–11; E. Menar, *Sztuki graficzne*, s. 2–4.

55 *Na fundusz prasowy ofiarowali*, „Świt”, 15 marca 1921, nr 6, s. 6.

Oprócz drobnych not o otwarciu wystawy ukazały się związane z nią trzy obszernie artykuły. Warto je poddać bardziej szczegółowej analizie.

1 marca 1921 roku „z okazji odbyć się mającej wystawy grafiki oryginalnej” pojawił się tekst E. Menara *Sztuki graficzne*<sup>56</sup>. Artykuł stanowi krótki zarys historii rozwoju grafiki. Autor omawia niektóre rodzaje techniki graficznej (miedzioryt, akwaforta, kwasoryt), kładąc nacisk na oryginalną technikę *cliché-verre*. Cytuję: „Zwrócić tu musimy uwagę na technikę przez Corota wskazaną, zwaną *cliché-verre*. Polega ona na tym, że na płycie szklanej, powleczonej rodzajem werniksu nie przepuszczającego światła, rysuje się igłą, a ten przezroczysty rysunek wypala światło słoneczne na papierze powleczonym bromkiem srebra, tworząc w ten sposób wierną odbitkę. Ten rodzaj techniki będziemy mieli sposobność oglądać na zapowiadanej wystawie”<sup>57</sup>. Możemy z tego wnosić, że Schulz zamieścił na wystawie prace z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, bo to w nim głównie (prócz ekslibrisów) stosował technikę *cliché-verre*<sup>58</sup>. Następnie E. Menar, przedstawiając pokrótce historię akwaforty, wymienia mistrzów tej techniki. Za ojca *peintres graveurs* uznaje Rembrandta, niedoścignętego w swym profesjonalizmie. Wspomina też rozmiłowanych w scenkach ulicznych Rubensa i Callota. Za jedyne go geniusza grafiki przełomu XVIII i XIX wieku uważa Goyę, którego wpływy sięgnęły grafików współczesnych (!). Omawiając najnowszych mistrzów, autor podkreśla erotykę w dziełach Féliciena Ropsa i cudną „poezję” Maxa Klingera<sup>59</sup>.

Należy podkreślić szczegółowość i profesjonalizm tego opisu sztuki graficznej na łamach organu urzędników naftowych. Nie udało się ustalić, kim był autor tekstu – E. Menar. Nie wiemy też, czy to prawdziwe nazwisko, czy pseudonim<sup>60</sup>. Nigdy więcej nie powtarza się ono w gazecie. O autentyczności pierwodruku świadczy brak odsyłacza, jaki regularnie stosowano w wypadku przedruków. Jak wspomniałam wyżej, prelekcję na podobny temat wygłosił Stanisław Weingarten na wernisażu Schulza. Powstała ona najprawdopodobniej na podstawie refleksji samego artysty.

„Menar”  
o grafice

**56** Tekst pojawił się dwa tygodnie przed wernisażem, w tym samym numerze gazety co anons. Autor nie wymieniał nazwiska Brunona Schulza, jest jednak oczywiste, że mowa właśnie o jego wystawie, innej bowiem w tym czasie po prostu nie było, tym bardziej wystawy oryginalnej grafiki *cliché-verre*. Zob. E. Menar, *Sztuki graficzne*, s. 2–4.

**57** Ibidem, s. 4.

**58** M. Kitowska-Łysiak, *Cliché-verre*, w: *Słownik schulzowski*, s. 59.

**59** E. Menar, *Sztuki graficzne*, s. 4.

**60** Ciekawe, czy sprawą przypadku jest zbieżność podpisu „E. Menar” z nazwiskiem malarza Reného Emile’a Ménarda (1862–1930) lub Reného Josepha Ménarda (1827–1887) – francuskiego malarza, pisarza i krytyka. Jedną z najbardziej znanych jego książek nosi tytuł *Mity w sztuce dawnej i nowej* (*La Mythologie: Dans l’Art Ancien Et Moderne*).

skąd  
ta wiedza?

Być może to właśnie jej tekst został ogłoszony drukiem jako artykuł Menara. Tego rodzaju praktyka publikacji nie była czymś wyjątkowym. W przeddzień wystawy w Drohobyczu w maju 1921 roku opublikowano na przykład przeznaczony do wygłoszenia na wystawie tekst prelekcji Adolfa Bienenstocka<sup>61</sup>. Tak czy inaczej związek tekstu Menara z Schulzem jest oczywisty. Technika *cliché-verre*, którą tak trafnie omawia Menar, była mało znana i rzadko używana. Nie wiadomo nawet, w jaki sposób opanował ją sam Schulz. Autorzy *Słownika schulzowskiego* dochodzą do konkluzji, że poznał *cliché-verre* z literatury fachowej i był jedynym grafikiem w Polsce, który technikę tę stosował<sup>62</sup>. Na łamach „Świt” znajdujemy teksty i anonsy odczytów na tematy sztuki autorstwa Adolfa Bienenstocka<sup>63</sup> i Marka Doerflera<sup>64</sup>, nie ma jednak podstaw do podejrzewania ich o publikację akurat tego artykułu pod pseudonimem.

jedyna  
recenzja

Drugi chronologicznie tekst, jedyna próba recenzji z wystawy – *Wrażenia z wystawy (Wystawa obrazów Schulza)* – podpisano kryptonimem „S. N-owa”. Recenzja jest niejednoznaczna. Autorka pisze: „Brunon Schulz to talent o głębokiej intuicji i przebogatej fantazji. Uderzająca na pierwszy rzut oka jednostronność tematów, kryjąca w sobie niebezpieczeństwo zmanierowania, wskazuje na to, że malarz nie sięgnął jeszcze do głębin swej duszy i jej nie rozprzestrzenił. Twórca nosi w sobie skaliste progi, do których przebycia potrzebną jest walka ze samym sobą. Ażeby wydobyć ze życia, co jest jego istotną treścią i odnaleźć nowe drogi, konieczną jest walka”<sup>65</sup>. Autorka podkreśla wpływ, jaki na twórczość Schulza wywarli Goya, Rops, Klinger, Klimt, a także, co ciekawe, pisarz Frank Wedekind<sup>66</sup>. Z tej właśnie recenzji, o czym już była mowa,

61 Adolf Bienenstock w przeddzień wernisażu wystawy siedmiu artystów 22 maja 1921 roku ogłosił na łamach „Świt” tekst o malarstwie współczesnym. Prowadził następnie wernisaż, a 29 maja, jeszcze podczas trwania wystawy, wygłosił swoją prelekcję. Ciekawe, że w serii „Biblioteka Epoki” w 1921 roku przygotowywano do druku jego broszurę o innej tematyce: *Einstein i teoria względności*. Zob. A. Bienenstock, *Kształt i barwa (O malarstwie współczesnym słów kilka)*, „Świt”, 15 maja 1921, nr 10, s. 2–3; *Wystawa obrazów*, „Świt”, 15 maja 1921, nr 10, s. 7; *Biblioteka Epoki*, „Świt”, 1 sierpnia 1921, nr 14–15, s. 10.

62 M. Kitowska-Łysiak, *Cliché-verre*, s. 59–64.

63 Postać Adolfa Bienenstocka znana jest w schulzologii. Był on autorem recenzji wystawy Schulza w 1922 roku. Artyści wspólnie uczestniczyli w wystawie w Drohobyczu w 1921 roku. Urszula Makowska uznaje Bienenstocka za patrona udziału Schulza w wystawie zbiorowej we Lwowie w 1920 roku. Zob. A. Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila” 1922, nr 1213 (8 lipca), s. 5; *Wystawa obrazów*, „Świt”, 15 maja 1921, nr 10, s. 7; B. Łazorak, Ł. Tymoszenko, Ł. Chomycz, I. Czawa, op. cit., s. 164–165; U. Makowska, op. cit., s. 14.

64 13 marca 1921 roku Marek Dörfler (Doerfler) wygłosił odczyt *Sztuka w starożytności*, w którym omówił sztukę Egiptu, Asyrii, Grecji i Rzymu w kontekście ich rozwoju historycznego. Por. (K.), *Odczyty*, 15 marca 1921, nr 6, s. 7.

65 S. N-owa, op. cit., s. 2–3. Przedruk tekstów o wystawach zob. w: B. Łazorak, Ł. Tymoszenko, Ł. Chomycz, I. Czawa, op. cit., s. 226–233.

66 Ibidem.

poznajemy treść i tematykę wystawy. O autorze tego tekstu nic nie wiadomo. W recenzji z drohobyckiej wystawy Schulza, podpisanej jako „Al. Stewe” (Michał Friedländer), pada zdanie: „Z okazji wystawy prac Schulza w Borysławiu omawialiśmy szerzej charakter jego twórczości”<sup>67</sup>. Nie można jednak w sposób pewny przypisać Michałowi Friedländerowi kolejnego pseudonimu.

■

A teraz o nowym wątku.

Dziewięć miesięcy po wystawie Schulza w Borysławiu, 15 stycznia 1922 roku, na łamach „Świtu” ukazał się utwór, który w naszym przekonaniu wiąże się bezpośrednio z jego twórczością. Chodzi o opowiadanie Marcelego Weron *Undula*. Tytułowa bohaterka noweli jest uosobieniem ideału kobiety z cyklu *Księga bałwochwalcza* Brunona Schulza<sup>68</sup>. Jak pamiętamy, na wystawie, która odniosła właśnie lokalny sukces, artysta zamieścił między innymi prace z *Xięgi*.

„Marceli  
Weron”

Główna postać kobieca z grafik Schulza wraz ze swoimi charakterystycznymi cechami „przenosi się” do opowiadania Marcelego Weron: „Undula spoczywa w swym pachnącym łóżku w objęciach ciężkiego snu, co wysysa z niej pamięć wszystkich orgij i szałów. Bezwładne i miękkie jej ciało, wyłuskane z ciasnoty gazy, majteczek i pończoch, wzięła ciemność jak wielki futrzany niedźwiedź pod siebie, zamyka je w czterech swych ogromnych łapach i zbiera jej białe, aksamitne członki w jedną słodką i miękką garstkę, nad którą dysze swym purpurowym językiem”<sup>69</sup>.

Undula

Nie znamy pochodzenia Schulzowskiej Unduli<sup>70</sup>. Prawdopodobnie jest to imię stworzone przez Schulza – bez konkretnego źródła. Zdaniem Jerzego Ficowskiego imię Undula kojarzy się z Undyną – rusalką, od łacińskiego *unda* – z falą, strumieniem, wirem, niepokojem<sup>71</sup>. Włodzimierz Bolecki łączy Schulzowską Undulę z Undyną (Ondyną) Friedricha de la Motte Fouquégo. Undyna, tytułowa bohaterka jego popularnej w XIX wieku powieści, to nimfa wodna, czyli rusalka, istota o dwojakiej naturze, która należy zarazem do świata ludzkiego i do żywiołu wodnego. To wyobrażenie postaci kobiecych jest charakterystyczne dla romantycznej fantastyki. Nimfa zaś (czyli po grecku „dziewczyna”), istota pośrednia pomiędzy bóstwem a człowiekiem, żyje bardzo

67 Al. Stewe, *Z wystawy obrazów*, s. 7.

68 Zob. rozdział *Księga bałwochwalcza (1920–1922)* w: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 231–268.

69 M. Weron, *Undula*, s. 4.

70 M. Kitowska-Łysiak, *Undula*, w: *Słownik schulzowski*, s. 401–402.

71 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolicy*, s. 275.

długo, nie starzejąc się, chociaż nie szuka nieśmiertelności. Schulzowska nimfa Undula symbolizuje ogólnie postać kobiecą<sup>72</sup>. Ficowski twierdzi, że Undula, która króluje w *Xiędze bałwochwalczej*, to pierwszy wariant wizerunku Racheli, rzeczywistej służącej w domu Schulzów, której w dziełach literackich pisarz nadał imię Adeli<sup>73</sup>.

pierwsze  
porównanie

Już pierwsze porównanie tekstu opowiadania Werona z prozą Schulza pozwala odkryć ich wspólne cechy, na przykład pewne osobliwości syntaktyczne: użycie zdań podrzędnych w mowie niezależnej. O wspólnocie metody stanowi między innymi przeplatanie jawy i snu, użycie konceptu przebudzenia, właściwy obu autorom masochistyczny erotyzm. Rzucają się też w oczy wyraźne zbieżności na przykład w literackich postaciach dziecka, pokojówki Adeli, Demiurga, a także w figurze kraba czy karakona.

Początek opowiadania Marcelego Werona nieco przypomina Schulzowską nowelę *Samotność*. Akompaniamentem całego tekstu jest syk starej lampy naftowej, a zdarzenia zachodzą w ustawicznym splocie snu, marzenia i rzeczywistości.

dwa  
masochizmy

Wspólną cechą opowiadań Werona i Schulza wydaje się masochistyczny erotyzm, o ile jednak u tego pierwszego jest on jawny, o tyle u Schulza, choć wszechobecny, pozostaje, jak zauważył Jerzy Ficowski, utajony<sup>74</sup>. Podobnie jak mężczyzna na rycinach Schulza, bohater Marcelego Werona to „Łazarz pokorny” u stóp Unduli, pokraczność (jaką jest postać mężczyzny) w blasku doskonałości (jaką jest postać kobiety – posągu). Wyrok Unduli każe bohaterowi Werona „do końca odcierpieć błąd Demiurga”, który go stworzył<sup>75</sup>. Jak wiemy, postać Demiurga – twórcy, ojca – jest obecna również w prozie Schulza.

W tekście odnajdujemy też stylistyczne zbieżności z opowiadaniem Schulza. Tytułową Undulę na przykład w opowiadaniu Werona „wzięła ciemność jak wielki futrzany niedźwiedź pod siebie”<sup>76</sup>, u Schulza zaś czytamy: „leżąc twarzami na futrzanym brzuchu ciemności, odpływaliśmy na jego falistym oddechu w bezgwiezdną nicość”<sup>77</sup>. Inny jaskrawy przykład odnajdujemy w następującym epizodzie: „Wielkie czarne karakony stoją nieruchomo i patrzą bezmyślnie w światło. Wydają się martwe. Z nagłą te płaskie bezgłowe kadłuby zaczynają biec niesamowitym

72 W. Bolecki, *Witkacy–Schulz, Schulz–Witkacy: wariacje interpretacyjne*, „Pamiętnik Literacki” 1994, nr 1 (85), s. 88–90.

73 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 275–276.

74 Ibidem, s. 440.

75 M. Weron, op. cit., s. 4.

76 Ibidem.

77 B. Schulz, *Manekiny*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019, s. 50.



krabim biegiem i przecinają na ukos podłogę”<sup>78</sup>. A u Schulza: „W kątach siedziały nieruchomo wielkie karakony, wyogromnione własnym cieniem, którym obarczała każdego płonąca świeca i który nie odłączał się od nich i wówczas, gdy któryś z tych płaskich, bezgłowych kadłubów z nagłą zaczynał biec niesamowitym, pajęczym biegiem”<sup>79</sup>.

Podążającego za Undulą bohatera (a zarazem narratora) Werona czekają „wędrówki omackiem, ze snem na powiekach po jakichś starych schodach, pnących się skróś wielu ciemnych piąter, przeprawy przez czarne przestrzenie strychowe, napowietrzne wspinania się po galeriach”, aż nareszcie trafi do zacisznego, znajomego korytarza i zrozumie, że zatrzymał się przed wejściem do mieszkania z własnego dzieciństwa. Wita go dawna pokojówka Adela, „stąpając bezgłośnie na aksamitnych korkach pantofelków”<sup>80</sup>. Nasuwają się tu analogie z opisem rodzinnego domu Schulza w jego opowiadaniu *Nawiedzenie*. Ponadto owe „wędrówki omackiem” współgrają u Werona z motywem labiryntu, jednym z ważnych motywów prozy Schulza<sup>81</sup>. Służąca Adela zaś jest jedną z trzech najważniejszych postaci w Schulzowskim świecie<sup>82</sup>.

Opowiadanie Marcelego Werona kończy się poszukiwaniem mieszkania z dzieciństwa. Ciekawa jest przy tym postać dziecka. Bohater Werona ma wrażenie, że „monotonną piosenkę” lampy naftowej słyszał już wcześniej, w początku życia, „kiedyś – chore i znużone niemowlę – kaprysił i marudził przez długie, płaczące noce”. I zastanawia się dalej: „Kto zawołał mnie wówczas i zawrócił, gdy omackiem szukał drogi powrotnej do matczynej pránicości?”<sup>83</sup>. Od razu nasuwa się tu analogia z Schulzowskim „powrotnym dzieciństwem”<sup>84</sup>. Postać dziecka należy zaś do „żelaznego kapitału” fantazji Schulza<sup>85</sup>. Podobnych przykładów można przytoczyć sporo. Tekst Werona to jak gdyby mieszanina obrazów Schulza, a zarazem połączenie różnych światów jego twórczości, na przykład postaci Unduli i Adeli. Mimo wspólnoty motywów u Werona pojawiają się one w formie zdeformowanej, a opowiadanie w całości wydaje się echem znanych nam dzieł Schulza. Znana nam dziś proza Schulza

„bezglówce  
kadłuby”

„wędrówki  
omackiem”

78 M. Weron, op. cit., s. 3.

79 B. Schulz, *Nawiedzenie*, s. 37.

80 M. Weron, op. cit., s. 3.

81 J. Jarzębski, *Labirynt*, w: *Słownik schulzowski*, s. 186–187.

82 S. Rosiek, *Adela*, w: *Słownik schulzowski*, s. 13–14.

83 M. Weron, op. cit., s. 4.

84 Zob. list Brunona Schulza do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 120–121.

85 *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarz i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 7.

wówczas jednak nie istniała, nie było więc możliwości jej kopiowania, naśladowania czy interpretacji.

Wszystko to pozwala na sformułowanie śmiałego przypuszczenia, że autorem opowiadania *Undula* był sam Bruno Schulz, a Marceli Weron to jego pseudonim<sup>86</sup>. Głównym powodem jego użycia mogła być masochistyczno-erotyczna treść opowiadania. Wrodzona skromność albo wstyd utrudniały jego publikację pod własnym nazwiskiem. Już jako uznany pisarz w jednym z wywiadów Schulz wyznał, że nie zdołałby napisać utworu masochistycznego – „wstydzilibym się”<sup>87</sup>. Jak wiemy, w rysunkach i w prozie Schulza wyrażała się ta sama rzeczywistość, różniąca się w obu tych formach tylko wycinkiem i pełnią wyrazu<sup>88</sup>. Słowo pisane niosło jednak w jego odczuciu większy ładunek wzruszenia i ryzyka. Zdaniem Ficowskiego to wstyd sprawił, że do znacznie pełniejszego świata Schulzowskiej prozy nie miało szerszego dostępu obnażone erotyczne bałwochwalstwo<sup>89</sup>. W przypadku opowiadania *Undula* należy jednak pamiętać, że reprezentowałoby ono wczesne pisarskie próby młodego Schulza, po latach dopiero wyselekcjonowane, przycięte i oszlifowane. Trudno tu zresztą o pewność, skoro „wczesny” Schulz jest nam nieznanym.

Dodatkowym powodem użycia pseudonimu mogły być zastrzeżenia Izzydora Schulza, który wprawdzie łożył na ekstrawagancką twórczość brata, nie mógł jednak wystawiać na szwank swojej reputacji i wysokiego stanowiska w przemyśle naftowym.

Ciekawy, choć krytycznie przyjęty przez schulzologów pogląd w kwestii przenikania się literatury i plastyki w twórczości Schulza z początku lat dwudziestych wyraził Serge Fauchereau<sup>90</sup>. Badacz przypuszcza, że *Xięga bałwochwalcza* w pierwotnym zamyśle autora miała być hybrydowym dziełem literacko-plastycznym, na które oprócz grafik składałby się też tekst pisany, przedstawiający dzieje Unduli<sup>91</sup>. Schulz, pojawiwszy, że grafika nieograniczona słowem pisany zawiera w sobie głębszy sens, miał jednak odstąpić od pierwotnego zamiaru. Ów hipotetyczny tekst,

**86** Niewykluczone, że pseudonim pochodzi od nazwiska jednego z czołowych estetyków francuskich drugiej połowy XIX wieku, teoretyka sztuki, publicysty Eugène'a Vérona (1825–1889). Wydana w 1878 roku *L'Esthétique* stanowiła jego najważniejsze dzieło, które w 1892 roku w przekładzie Antoniego Langego ukazało się w Polsce. Ciekawe, że Véron opatrzył postłowie księgę wspomnianego już Ménarda, *La Mythologie: Dans l'Art Ancien Et Moderne. Suivie d'un appendice sur les origines de la mythologie*, Paris 1878.

**87** J. Nacht, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77, s. 5.

**88** Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza, s. 8.

**89** J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 437.

**90** S. Fauchereau, *Twórczość Brunona Schulza* [wstęp do francuskiego wydania *Xięgi bałwochwalczej*], przeł. A. Trznadel-Szczepanek, „Twórczość” 1985, nr 7/8, s. 153–166; B. Schulz, *Le Livre Idolâtre*, préface de S. Fauchereau, postface de W. Chmurzyński, Quimper 1983.

zdaniem Fauchereau, nigdy nie został opublikowany i zniknął wraz z innymi rękopisami autora<sup>92</sup>. Być może opowiadanie *Undula Werona* (Schulza?) to część tego zagubionego tekstu? Gubimy się w domysłach.

Opowiadanie Marcelego Werona powstało przypuszczalnie wiosną 1920 albo w 1921 roku, równocześnie z graficznym wyobrażeniem Unduli. Na łamach „Świt” ukazało się zapewne w całości, brak bowiem ze strony redakcji zapowiedzi dalszego ciągu<sup>93</sup>. Rzecz znamienita, jest to jedyna publikacja z wszystkich zachowanych numerów „Świt” opatrzona przez redakcję zastrzeżeniem zabraniającym przedruku bez pozwolenia. Co ciekawe, w następnym numerze po raz pierwszy pojawiła się recenzja miesięcznika poetyckiego „Skamander” pod kryptonimem „mw” (Marceli Weron?). Autor podkreśla ważne znaczenie miesięcznika dla literatury polskiej, porównując go do takich periodyków literackich, jak „Życie” i „Chimera”, a grupę poetów skupionych wokół „Skamandra” uznając za najwybitniejsze talenty współczesne<sup>94</sup>. Recenzja czasopisma sprowadza się jednak do odtworzenia spisu treści, a nazwiska autora brak.

Niewykluczone, że opowiadanie *Undula* spotkało się też z krytycznym odbiorem publiczności. W następnym numerze gazety po jego publikacji, w stałej rubryce *Odpowiedzi redakcji*, zamieszczono odpowiedź na list niejakiego pana Adama Z. Zacytujmy jej fragment: „Jest naszą ambicją, by nas czytano w jak najszerzych kołach i rzecz jasna, że tem wydatniejszą będziemy mieli broń. Niech więc nie irytuje Pana dział kulturalny ani też feljeton! Co do wartości tego ostatniego, to jesteśmy tak nieskromni, że prosimy pozostawić nam ocenę. Odnośna część Pańskiego listu pisana najwidoczniej pod wpływem ignorantów”<sup>95</sup>. We wspomnianej w liście rubryce *Feljeton* obok opowiadania *Undula* zamieszczono jedynie krótki wiersz *Żal*<sup>96</sup>.

Na zakończenie warto podkreślić, że wystawa Brunona Schulza w Borysławiu, mimo życzliwych not w prasie lokalnej, najpewniej nie odegrała wielkiej roli w propagowaniu jego twórczości, nie znajdujemy bowiem świadectw szerszego nią zainteresowania w gazetach o ogólnokrajowym zasięgu, na przykład w prasie lwowskiej. Jest to jednak indywidualny debiut artysty plastyka w rodzinnym regionie. Należałoby

prawa  
zastrzeżone

skandalista

91 Jerzy Ficowski uznał tę informację za zmyśloną: *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 277–278.

92 S. Fauchereau, op. cit., s. 155.

93 Być może istniały jeszcze inne podobne publikacje, trudno to jednak ustalić, bo roczniki dwutygodnika „Świt” nie zachowały się w komplecie. Największą lukę stanowi brak numerów gazety od czerwca do grudnia 1922 roku.

94 (mw.), *Z ksiązek nadesłanych. Skamander*, „Świt”, 15 lutego 1922, nr 27–28, s. 10.

95 *Odpowiedzi Redakcji*, „Świt”, 15 lutego 1922, nr 27–28, s. 8.

96 H. H., *Żal*, „Świt”, 15 stycznia 1922, nr 25–26, s. 2.

dwa debiuty

zatem skorygować przekonanie, że Schulz ze względu na „ryzykowność” tematyki swojej twórczości plastycznej unikał jej prezentacji na drohobyckim obszarze. Co zaś najistotniejsze, analiza działalności wystawieniowej ujawniła hipotetyczne pierwociny literackie Schulza już z początku lat dwudziestych. Jakkolwiek bądź, kwestia relacji graficznego i literackiego wyobrażenia Unduli wymaga głębszych badań. Gdyby hipoteza nasza się potwierdziła, zmieniłoby to zasadniczo poglądy na początki twórczości literackiej Brunona Schulza, opowiadanie *Undula* pojawiło się bowiem dwanaście lat przed opublikowaniem *Sklepów cynamonowych*.

Może więc Schulz debiutował w dwóch dziedzinach jednocześnie?

*Przełożył Adam Pomorski*

[odczytania]

## Eliza Kącka: Geometria imagi- nacji. O kształtowaniu przestrze- ni u Schulza

Pisał Jerzy Stempowski do Czesława Miłosza 14 stycznia 1966 roku: „Chciałem kiedyś spisać historię 15–20 procederów: jak opisać człowieka, jak scenerię, jak akcję i ruch. Myślałem oczywiście o prozie. Na każdą z tych rzeczy były formuły, które służyły przez pewien czas, potem zastępowane przez inne. Kto je wymyślił i wprowadził w użycie? Na to pytanie najtrudniej odpowiedzieć [...]. Zamierzający coś napisać i siedzący przed kartką papieru musi przede wszystkim odpowiedzieć sobie na pytanie, jak się taka rzecz w ogóle pisze. Stąd trwanie przez wieki formuł i procederów. Najbardziej fascynującym zadaniem jest wyjaśnienie, dlaczego i w jakich okolicznościach nowe formuły zastępują stare”<sup>1</sup>.

Znakomity eseista ma słuszość. Również kreowanie wyobrażeń przestrzennych i przestrzeni wyobrażonych w tekście literackim należy do elementarnych zadań pisarskich i podlega historycznym przemianom. Rozpatrywany w ich ciągu Bruno Schulz okazuje się wielkim, może jednym z największych odnowicieli owych „formuł i procederów”. Czynnikiem, który uruchamiał jego wyobraźnię, było nic innego, jak to, co nazwano wówczas „potrzebą tworzenia widzeń”. Określenie to, które stworzył filmowiec Stefan Themerson<sup>2</sup>, lokuje Schulza wewnątrz awangardowej wspólnoty.

procedery  
twórcze

- 1 List Jerzego Stempowskiego do Czesława Miłosza z 14 stycznia 1966, w: J. Stempowski, *Listy*, wybór i red. B. Toruńczyk, Warszawa 2000, s. 117.
- 2 S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, Warszawa 2008, *passim*. Wczesną wersję eseju pod tymże tytułem Themerson opublikował na łamach swego pisma „f.a.” („film artystyczny”) 1937, nr 2.

za mało  
przymiotników

Przestrzenie jednorodne i zamknięte. Umykające i kulisowe, puste i przepełnione, nieciągłe i zwodnicze, prześwitujące i rozszczerzone, migotliwe i oslepiające, trwałe i momentalne. Płytkie i nieobjęte. Wciągające i odpychające. Naoczne i wewnątrz sprzeczne. Zasób przymiotników polskich ledwie sprostać może różnorodności Schulzowskich ewokacji przestrzennych. Pisarz pragnie niejako nigdy się w tym nie powtórzyć, wyczerpać wszystkie możliwości. Nosi to wszelkie znamiona eksperymentu. O ile z Schulzowskich koncepcji czasu i nielinearnych odkształceń, jakim poddaje go ta proza, wyczytać można zarys systemu – odmiany sytuacji i zdarzeń przestrzennych zdają się tu spontaniczne, poddane niedyskursywnej logice. Przywodzą na myśl niemożliwy do fenomenologicznego wyczerpania *Zarys ogólnej systematyki jesieni*<sup>3</sup>.

kobiety  
i przestrzenie

Co się spotyka najczęściej w twórczości rysunkowej Schulza? Nagie lub częściowo rozdzielone kobiety. Czego najwięcej za to w fabulacjach Schulzowskich? Fenomenów przestrzennych. Ta nieprzebrana mnogość osobowości twórczej, pozwala sformułować niełatwą do przyjęcia myśl, że między jednym a drugim odnaleźć by należało utajoną symetrię. W teologicznej wizji świata kobiecość stanowi skandal. W geometrycznej przestrzeni euklidesowej za skandal uchodzi fantazmat. Są to wyłomy w rzeczywistości, być może nie do końca „żelazny kapitał ducha”, lecz jego kapitał obrotowy, który można by nazwać obietnicą przekroczenia. Nie wszystko, co zauważone, daje się jednak zbadać – jest to bodajże przykład takiej kwestii.

Znamienne, że hasło *Przestrzeń* w *Słowniku schulzowskim* obejmuje tylko jej formy w *œuvre* plastycznym Schulza<sup>4</sup>. Gdy przed dziesięciu laty eksplodowała moda naukowa na badania, które praktyka zachodnia zwie geokrytyką<sup>5</sup>, refleksja nad Schulzem poszczycić się już mogła studiami

- 3 Por. B. Schulz, *Druga jesień*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 226.
- 4 Por. M. Kitowska-Łysiak, *Przestrzeń*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2000, s. 292–295. To i tak wiele – hasła *Czas* w tym leksykonie brakuje.
- 5 Geokrytyka (*Geocriticism*) to dyscyplina badań literackich nagłośniona w latach 2007–2008 we Francji przez Bertranda Westphala i w USA przez Roberta Tally'ego, którzy opierali się na dawniejszych pracach Gastona Bachelarda, Maurice'a Blanchota i Michela Foucaulta. Zajmuje się głównie relacjami określonych fikcji z realną przestrzenią kartograficzną. W nauce europejskiej posiada długie tradycje związane z refleksją nad dziełami Fiodora Dostojewskiego, Marcela Prousta, Jamesa Joyce'a i Franza Kafki. Por. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 69–72.

Jerzego Jarzębskiego<sup>6</sup>, Władysława Panasa<sup>7</sup>, Wiery Meniok<sup>8</sup>, a przed nimi wszystkimi – Jerzego Ficowskiego<sup>9</sup>. Techniki kreacji przestrzeni imaginacyjnych schulzologia postrzega jednak głównie z okazji labiryntów<sup>10</sup>. Toteż samotnym pionierem tych dociekań jest Krzysztof Stala<sup>11</sup>.

Przywołując to ostatnie nazwisko, sięgnąć wypada po świadectwo, na które autor *Na marginesach rzeczywistości* nie natrafił. Wyszło spod pióra uczonego, którego fizycy uznawali za psychologa, psychologzy – za filozofa, filozofowie zaś – za fizyka. Mowa o książce, którą Schulz zapewne znał, gdyż w sferach, do jakich aspirował, stanowiła lekturę obowiązkową<sup>12</sup>. „Znam wszelkiego rodzaju fantazje wzrokowe z autopsji. Najczęściej występuje bodaj dołączanie się fantazmatów do tego, co niewyraźnie widoczne, przy czym to ostatnie częściowo zostaje wyparte. [...] W trakcie różnych zajęć [...] przed oczyma pojawiały mi się obrazy, których nigdy wcześniej nie widziałem. Tak więc przed laty przez kilka kolejnych dni na książce, którą czytałem, lub na papierze do pisania rozbłyskiwała mi jasnoczerwona sieć kapilarna (podobna do tzw. sieci cudownej), choć wcześniej takimi formami się nie zajmowałem. W młodości przywykłem do widzenia jaskrawo kolorowych, zmiennych wzorów tapet przed zaśnięciem; zjawisko to pojawia się też teraz, kiedy skieruję na nie uwagę. Także jedno z moich dzieci opowiadało mi często o «widzeniu kwiatów» przed zaśnięciem. Rzadziej wieczorem przed snem widzę różne postaci ludzkie, które się zmieniają bez mojej woli. Pewnego razu udało mi się przekształcić ludzką twarz w szkieletową czaszkę [...]. Zdarzało mi się często, że po obudzeniu w ciemnym pokoju ostatnie obrazy senne były jeszcze obecne w żywych barwach i w pełnym świetle”<sup>13</sup>.

„obrazy,  
których nie  
widziałem”

- 6 Myślę zwłaszcza o studium: *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, w: J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 170–226. Z innych tekstów Jarzębskiego por. na przykład: *Prowincja centrum*, w: idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 109–129; oraz idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 95–102.
- 7 Myślę zwłaszcza o eseju: W. Panas, *Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty)*, przygotował do druku P. Próchniak, Lublin 2006.
- 8 Myślę zwłaszcza o szkicu: W. Meniok, „Bezimienna i kosmiczna” mapa Drohobycza według Brunona Schulza, Lublin 2009 (tekst Meniok wypełnia niemal całą broszurę firmowaną przez Miejską Bibliotekę Publiczną im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie).
- 9 Myślę zwłaszcza o rozdziale: *Fantomy a realność*, w: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 65–74, oraz o całej tej książce, począwszy od pierwszego wydania (1967).
- 10 Gdy mowa o labiryntach w związku z prozą Schulza, należy też pamiętać o tekście Elżbiety Rybickiej *Błądźci w czytaniu: proza Brunona Schulza*, w: eadem, *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Kraków 2000, s. 102–127.
- 11 Por. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 68 i n.
- 12 Podobnie z całą pewnością znali Ernsta Macha *Die Analyse der Empfindungen* (1885, liczne wznowienia) Witkacy, Leon Chwistek, Karol Irzykowski czy Tadeusz Peiper.
- 13 E. Mach, *Analiza wrażeń i stosunek sfery fizycznej do psychicznej*, przeł. M. Miłkowski, Warszawa 2009, s. 183.

aporia?

Przypadki spontanicznych halucynacji w półjawie, które Ernst Mach analizuje tu po raz pierwszy jako przynależne – cokolwiek miałyby to znaczyć – „substancji zmysłu widzenia”, w praktyce badawczej okazują się jednak aporią. Jak można widzieć coś, czego nie ma? Zajmujący się optyką fizyk odesłał w tym punkcie do fizjologii, fizjolog – do psychologii, psycholog – do metafizyki, Jungowskiej na przykład. Inaczej mówiąc – jedynym układem odniesienia tych zjawisk okazuje się język. Tylko w mowie obiektywizują się owe pośrednie stany świadomości, a raczej ich wytwory. Pozwala to na wniosek, że można ów proces odwrócić. Tak w skrócie przedstawia się genealogia Schulzowskiego „tworzenia widzeń”.

Genealogia ta daje się poznać poprzez dyskretny wyznacznik stylistyczny. Oto na przykład pierwsza z wykreowanych w dziele Schulza przestrzeni. Matka i syn w opowieści *Sierpień* wychodzą w sobotnie popołudnie na spacer: „Rynek był pusty i żółty od żaru, wymieciony z kurzu wiatrami, jak biblijna pustynia. Cierniste akacje, wyrosłe z pustki żółtego placu, kipiały nad nim jasnym listowiem, bukietami szlachetnie ucłunkowanych filigranów zielonych, jak drzewa na starych gobelinach. Z d a w a ł o s i ę, że te drzewa afektują wicher, wzburzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic. Stare domy, polerowane wiatrami wielu dni, zabarwiały się refleksami wielkiej atmosfery, echemi, wspomnieniami barw, rozproszonymi w głębi kolorowej pogody. Z d a w a ł o s i ę, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztukatorzy, objijający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamliwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe oblicze domów, fizjonomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz”<sup>14</sup>.

przestrzeń  
mentalna

W miarę, jak opis m i e j s c a ewoluuje w opis p r z e s t r z e n i rządzającej się własnymi prawami, jak jednorazowe postrzeżenie przechodzi nieznacznie w syntezę wielu sobotnich sierpniowych spacerów, jak charakterystyka scenerii ustępuje odsłanianiu skrywanych przez nią sensów, realny przestwór rynku ujawnia swą metafizyczną istotę. Etapy tej metamorfozy przestrzeni dosłownej w imaginacyjną wyznacza dwukrotne użycie zwrotu „Zdawało się”, pełniącego tu funkcję zakłęcia. Oto z dosłowności przeprowadzam cię, czytelniku opowieści, w niedosłowność, a z niedosłowności – w fantasmagorię. Aż strach bierze pomyśleć, co stać by się mogło z domami rynku, gdyby narrator użył zakłęcia po raz trzeci. Już teraz m i e j s c e rozwiąło się przecież, zastąpiła je p r z e s t r z e ń m e n t a l n a, osaczająca na wpół wyzwolonymi miazmatami mieszczańskiej wegetacji. Czort wie, co się kryć mogło pod „kłamliwą glazurą”!

14 B. Schulz, *Sierpień*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 4–5. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wyróżnienia pochodzą od autorki artykułu.



Szczęście, że – jak czytamy dalej – w tej porze spaceru domy śpią, znużone upałem, nie narzucając swej władzy przechodniom.

Cały ten proces wynika zatem z użycia zwrotu „Zdawało się”, przenoszącego opis w swoiście wykładany tryb warunkowy. Mianowicie: gdyby się nie zdawało, rynek nie dostarczyłby przechodniom żadnych szczególnych doświadczeń. W trybie zaś warunkowym – ho, ho! – w trybie warunkowym wszystko jest możliwe, a już zwłaszcza przestrzenie w tym trybie dostarczyć mogą nie lada niespodzianek. Jak zatem widzieć coś, czego nie ma? Za pomocą trybu warunkowego.

Tym, co w opowieści *Sierpień* wyzwala moce zaklęcia, jest jej drugi, decydujący akapit: nieporównany opis zawartości kosza wiktuałów, wysypanego na stół kuchenny. Nadmiar rzeczywistości, „surowego materiału obiadu”, niepokojącego spiętrzonego nadmiarem jak przerośnięta flamandzka martwa natura, zakłóca spokój cienistego mieszkania, i on to właśnie wypycha matkę z synem na zewnątrz, w świat podszyty, jak już wiemy, nierzeczywistym. Za sprawą Adeli, specjalistki w tych sprawach, nastąpiła bowiem inwazja zewnętrżności we wnętrze, opisana niemal tak, jakby w *sacrum* wtargnęło *profanum*. Inwazja to tak brutalna, że przestrzęń zdała się lepsza od zbezczeszczonego „dzikością” miejsc. Swego rodzaju ucieczką jest więc wizyta u ciotki, tak pretekstowa, że o celu spaceru czytelnik dowiaduje się właściwie pod koniec. Niestety, ucieczka to daremna – i tam czyha mięsna, samoródcza, fizjologiczna rzeczywistość.

Zdarza się jednak i proces odwrotny, gdy to miejsce zawłaszcza i kala przestrzęń. Tak dzieje się na wstępie do opowieści *Wichura*:

„Tej długiej i pustej zimy obrodziła ciemność w naszym mieście ogromnym, stokrotnym urodzajem. Zbyt długo snadź nie sprzątano na strychach i w rupieciarniach, stłaczano garnki na garnkach i flaszki na flaszkach, pozwalano narastać bez końca pustym bateriom butelek.

Tam w tych spalonych, wielobelkowych lasach strychów i dachów ciemność zaczęła się wyradzać i dziko fermentować. Tam zaczęły się te czarne sejmy garnków, te wiecowania gadatliwe i puste, te bełkotliwe flaszgowania, bulgoty butli i baniek. Aż pewnej nocy wezbrały pod gontowymi przestworami falangi garnków i flaszek i popłynęły wielkim stłoczonym ludem na miasto.

Strychy, wystrychnięte ze strychów, rozprzestrzeniały się jedne z drugich i wystrzelały czarnymi szpalerami, a przez przestronne ich echa przebiegały kawalkady tramów i belek, lansady drewnianych kozłów, klękających na jodłowe kolana, ażeby, wypadłszy na wolność, napęlić przestwory nocy galopem krokwi i zgiełkiem płatwi i bantów.

Wtedy to wylały się te czarne rzeki, wędrowniki beczek i konwi, i płynęły przez noce. Czarne ich, połyskliwe, gwarne zbiegowiska oblegały

miasto. Nocami mrowił się ten ciemny zgielek naczyń i napierał, jak armie rozgadanych ryb, niewstrzymany najazd pyskujących skopców i bredzących cebrów.

Dudniąc dnami, piętrzyły się wiadra, beczki i konwie, dyndały się gliniane stągwie zdunów, stare kapeluchy i cylindry dandysów gramoliły się jedne na drugie, rosnąc w niebo kolumnami, które się rozpadały.

I wszystkie kołatały niezgrabnie kołkami drewnianych języków, mełły nieudolnie w drewnianych gębach bełkot kłąt w i obelg, bluźniąc błotem na całej przestrzeni nocy. Aż dobluźniły się, dokleły swego.

Przywołane rechotem naczyń, rozplotkowanym od brzegu do brzegu, nadeszły wreszcie karawany, nadciągnęły potężne tabory wichru i stanęły nad nocą. Ogromne obozowisko, czarny ruchomy amfiteatr zstępować zaczął w potężnych kręgach ku miastu. I wybuchła ciemność ogromną wzburzoną wichurą i szalała przez trzy dni i trzy noce...<sup>15</sup>

Tyle się dzieje w tej groźnej i groteskowej legendzie, że zacząć trzeba od pojedynczego słowa. W tonację trybu warunkowego wprowadza tu raz tylko użyte dawne słowo „snadź”, dostojnie oscylujące wokół dzisiejszego sensu „więcej niż prawdopodobne” lub „niepotwierdzone, lecz pewne”. Tak mawia się o pogłoskach, nader trafnie, bo geneza katastrofalnych wydarzeń za przejaw ma nie tyle wizualność, ile wokalizację martwych gratów – w trakcie relacji to, co wzrokowe, z tym, co słuchowe, amplifikują się wzajem. Toteż jest to fragment najdobitniej w całym dziele Schulza przeniknięty instrumentacją zgłoskową – wszystkie te „bełkotiwe bulgoty butli i baniek”, „bredzące cebry”, „dudniące dnami stągwie zdunów i cylindry dandysów” tudzież „bluźnienie błotem”, a wreszcie niewyobrażalne, godne *Obrotów rzeczy* Białoszewskiego „strychy wystrychnięte ze strychów” sprawiają wrażenie istnego samoródtwa wizji z nieartykułowanego, głuchego zgiełku. Oto właśnie przypadek odjęzykowej kreacji przestrzennej. Dzieje się to nie bez pewnych pogwałceń logiki codzienności – miejsce pustych beczek jest nie na strychu, lecz w piwnicy, a stągwie zdunów nie bywają gliniane, lecz glinę zawierają.

„Snadź” odnosi się zatem do gospodarskiego niedbalstwa, skutków marazmu zbyt długiej zimy. Porządek na strychach zapobiega anarchii rupieci – godna pamięci maksyma. Ale co się właściwie stało? Legenda przeplata dwie akcje, gdzie bohaterem zbiorowym jednej są gary, drugiej zaś same strychy. Co do tej pierwszej – oczywiste, że w miarę nadzwyczajnego przedłużania się zimy na strychach lądowało coraz więcej opróżnionych naczyń ze spiżarni i przypalonych garnków. Wszystkie miały puste brzuchy i szerokie gardziele – tu się ujawnia, że cała ta apokaliptyczna wizja

dostojne  
„snadź”

Schulza wyrasta z powiedzenia: „przyganiał kocioł garnkowi”. W czym przyganiał? Że jeszcze bardziej zakopcony. A ponieważ na strychu ciemno, zarzut to nierozstrzygalny. Nabrawszy po wręby strychowej ciemności, swarząc się i grzechocząc, gary wykipiały – czytamy – ze strychów, by wylać swą złość na miasto. Ale ów zgiełk, ów potop ciemnych emocji jest, mówiąc między nami, domyślny: lawica garów płynie nad miastem „jak rozgadane ryby”, te zaś są, rzecz wiadoma, nieme.

W tym punkcie zaczyna się, by tak rzec, partita na instrumenty drewniane. Opustoszałe strychy obnażają swą architekturę, wypełniają je echa wielkiego sporu, po ucieczce naczyń zawierają już samą tylko ciemność, esencję pustki. Także i ona, skażona niegodziwością garów, zaczyna fermentować, przegryzać się w sobie, aż wreszcie sprowadza to niebywałą przemianę. Drewniane konstrukcje strychów przenicowują się, wywracają na lewą stronę i nie rujnując bynajmniej budowli, wyrwywają się na swobodę, by w kłębach stężonego mroku, wśród skrzypień i jęków maltretowanego drewna, szerzyć zamieszanie. I to właśnie sprawia, że miara zostaje przebrana. Jak każde prowokujące mocarstwa ościenne bezhołowie sprowadza interwencyjną armię. Pewnego dnia rankiem sytuacja polityczno-atmosferyczna, pod władzą okupacyjną wichrów, ulega kompletnej przemianie. Jest jasno, panuje nowo zaprowadzony, na rygorze oparty porządek: „Niebo wydmuchane było wzdłuż i wszerz wiatrami. Srebrzystobiałe i przestronne, porysowane było w linie sił, natężone do pęknięcia, w srogie bruzdy [...]. Podzielone na pola energetyczne i drżące od napięć, pełne było utajonej dynamiki. Rysowały się w nim diagramy wichury, która, sama niewidoczna i nieuchwytna, ładowała krajobraz potęgą”<sup>16</sup>. Wieczorem zaś wyjdzie na jaw, że obowiązuje godzina policyjna i nie sposób opuścić domu. Tak to wicher przewalczył wicherzycielstwo.

Przestrzenna struktura legendy jest więc koncentryczna. W centrum tkwią podminowane rewoltą strychy, wokół nich jak naleśnik zwiesza się nad miastem sfera nadmiejska, tę zaś niebawem otoczy zmateriałizowana w czarny wał chmur zewnętrzność. Te trzy kolejne przestwory to zatem m i e j s c e, z a m i e j s c e i niewiadoma ojczyzna obcych sił – n i e m i e j s c e<sup>17</sup>. Stosownie do tego wyróżnić się dają trzy stany ciemności: podminowana ruchawką, lecz udomowiona strychów, oswojona, lecz zainfekowana nadmiejska, oraz dziko nieposkromiona wokółmiejska. Z jednej do drugiej, podobnie jak w opowieści *Sierpień*,

polityka  
atmosferyczna

trzy  
przestwory

<sup>16</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>17</sup> Por. M. Augé, *Nie-miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, przedmowę napisał W. J. Burszta, Warszawa 2010, s. 51 i n. Por. także D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia i rewizje*, w: *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, wybór i wstęp D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 7–26.

przeprowadza ruch przestrzenny, który u Schulza jest zawsze wnikaniem. Kto wątpi, niech wspomni los Emeryta.

anty-  
przestrzeń

Co prawda istnieją także przestrzenie nieruchome. Jedną z nich spotkać można w opowieści *Martwy sezon*. Jest to przestrzeń nieprzenikliwa, czyli antyprzestrzeń: „Noc za drzwiami była jak z ołowiu – bez przestrzeni, bez powiewu, bez drogi. Po paru krokach kończyła się ślepo. Dreptało się, jak w półśnie, w miejscu u tej prędkiej granicy i podczas gdy nogi więzły, wyczerpawszy skąpą przestrzeń, myśl biegła dalej bez końca [...]. Aż w końcu nogi ustawały zupełnie w tym głuchym zaułku bez odpływu. Stało się tam po ciemku, w najintymniejszym zakątku nocy, jakby przed pisuarem, w głuchej ciszy, całymi godzinami z uczuciem błogiego bla-mażu. Tylko myśl, pozostawiona sobie, odkręcała się z wolna [...]”<sup>18</sup>.

Oto jedno z czysto męskich doświadczeń: ściana pisuaru stanowi limes ostateczny. W tę przestrzeń – mam na myśli noc martwego sezonu – wstąpić się nie da, nie tylko cieleśnie, lecz nawet intuicją. Schulz nie zadbał o wskazanie, czy noc martwego sezonu rozciąga się za progiem sklepu, czy mieszkania – bo jak wiemy z tejże opowieści, by otworzyć drzwi sklepu, należało wyjść z domu. Oba przestwory dzieli p r ó g równie radykalnie graniczny, jak ten między oświetlonym westybuliem kina a labiryntem nocy lipcowej z opowieści pod tymże tytułem – tylko dużo mniej zycziwy. Także w *Nocy lipcowej*<sup>19</sup> nadchodzi moment, gdy „noc zapuszcza kurtynę na to, co się dzieje w jej głębi”<sup>20</sup>, ale daje przedtem oszałamiający spektakl.

próba pytań

Jak wiadomo, „nikt jeszcze nie napisał topografii nocy lipcowej”<sup>21</sup>. Toteż śmiały zamiar Schulza przechodzi przez ogniową próbę czterech pytań: „Noc lipcowa! Z czym by ją porównać, jak opisać?”. I dalej: „Czy porównam ją do wnętrza ogromnej czarnej róży [...]?”. I dalej: „Czy porównam ją do czarnego firmamentu naszych przymkniętych powiek [...]?”. I dalej: „A może porównać ją do długiego, jak świat, nocnego pociągu [...]?”. Pytań mogłoby być więcej, gdyż noc lipcowa to fenomen rozciągający się za pytajnikiem. A czemu? Wstęp do opisu wyjaśnia to precyzyjnie: „W geografii wewnętrznego kosmosu te karty są nie zapisane”. A zatem jest to przestwór tworzony tyleż złudzoną ciemnością wzrokiem, co i leżący po wewnętrznej stronie powiek; heterotopia, gdzie rozróżnienie na to, co zewnętrzne, i to, co wewnętrzne, traci sens – teren przygotowany pod pracę wyobraźni. Nie przypadkiem narrator trafia

18 B. Schulz, *Martwy sezon*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 245.

19 Por. P. Bursztyka, „Szczeliny w nieskończoność...”. Brunona Schulza metafizyka śladu, w: Schulz. *Między mitem a filozofią*, pod red. J. Michalik i P. Bursztyki, Gdańsk 2014, s. 143.

20 B. Schulz, *Noc lipcowa*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 218.

21 Tu i dalej: ibidem, s. 214.

w jej głąb wprost z kina; także tu rzuca się na ekran – tym razem ciemny ekran pragnień – to, co się samemu wniosło, scenariusze romantycznych marzeń maturzysty. Pod znakiem pytajnika przestrzeń nocy lipcowej nagle zgęścić się może w ukradkowy pocałunek, w czyjś usiany spadłymi gwiazdami i meteorami parasol, w ujrzaną na mgnienie dłoń skrytobójcy na lasce z ukrytą szpadą. Podobną p r z e s t r z e ń p y t a j n ą o tożsamości niepewnej, która wyzwala tajemne pokusy, stanowi podobna do dekoracji filmowych ulica Krokodyli; nie inny jest zapomniany pokój z dokończenia *Traktatu o manekinach*, gdzie ojciec podziwia bujającą florę rodem z secesyjnych grafik. Niemniej, coś zawsze po stronie realności w przestrzeni tej majaczy: przechodnie w mroku, tandetny przepych podupadłych sklepów, a choćby zagrybiona ściana.

Nie sposób jednak pominąć na koniec oszałamiającej wizji przestrzeni bez reszty niemożliwej, a t o p i i, w jaką wprowadza sławny XVII rozdział *Wiosny*. Jest to ukoronowanie kreacjonizmu Schulza, szczyt insynuacyjnych strategii, do jakich był zdolny, i arcydzieło narracyjnej perfidii. Wstępem do niej jest przyjęta przez narratora rola przewodnika i mistagoga w jednym, Wergiliusza i Mefistofelesa, który za rękę wprowadza czytelników w sedno rzeczy. I monologuje przy tym, jakby miał zagadać lęk podopiecznych: „C z y d o t a r l i ś m y do sedna rzeczy, czy dalej już ta droga nie prowadzi? [...] O t o ściemnia się, słowa nasze gubią się wśród niejasnych skojarzeń: Acheront, Orkus, Podziemie... C z y c z u j e c i e, jak mrocznieje od tych słów, jak sypie się kretowiskiem, jak powiało głębią, piwnicą, grobem? [...] P o g r ą ż y ć s i ę twarzą w tym puszystym futrze zmierzchu, wtedy staje się przez chwilę całkiem ciemno, głucho i bez tchu jak pod wiekiem. T r z e b a w t e d y przystawić oczy jak pijawki do najczarniejszej ciemności, zadać im lekki gwałt, przecisnąć je przez nieprzeniknione, przepchać na wskroś przez głuchą glebę – i o t o n a g l e j e s t e ś m y u mety, po drugiej stronie rzeczy, jesteśmy w głębi, w Podziemiu. [...] Ale nie tu koniec jeszcze, z s t ę p u j e m y g ł ę b i e j. T y l k o bez strachu. P r o s z ę m i p o d a ć r ę k ę, krok jeszcze i jesteśmy u korzeni i natychmiast staje się gałęzisto, mrocznie i korzennie jak w głębokim lesie. [...] Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej płacząca się fosforescencją. [...] Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek”<sup>22</sup>.

Perswazje i objaśnienia (dobre słowo! Norwid zapisałby „objaśnienia”) przewodnika, niebawem przechodzące w wykład, przez to właśnie, że stanowią instruktaż i zachętę, budują sytuację narracyjną, która rozwija się w c z a s i e p r z y s z ł y m n i e d o k o n a n y m. Kiedy

przewodnik górski mówi: „O, tu się trzeba złapać, tu proszę postawić nogę, w dół nie patrzeć” – nie oznacza to, że turysta już złapał klamrę, postawił stopę na stopniu, spojrzął posłusznie, gdzie mu radzą. On to dopiero, miejmy nadzieję, zrobi. Analogicznie prowadzi „nas” – umowne osoby delegowane w głąb fabuły – ten, który wie, jak trasę pokonać. Ale nie jest ona jeszcze pokonana. Za sprawą omawianego chwytu czytelnik uwewnętrzniony zwiędza krok za krokiem Schulzowską czeluść mitologii, odczuwając stosowny zawrót głowy, wrażeniem zastępujący widzenie. Spozrzega – lub zdaje mu się, że spostrzega – co mu do zauważenia podsuwa przewodnik, i tym sposobem cały przestwór Podziemi rozgrywa się w sferze sugestii. „Nasz” przewodnik niczym się w tej strategii nie różni od chytręgo Edgara, który w szóstej scenie czwartego aktu *Króla Leara* wmawia na płaskiej scenie ślepemu Glosterowi, który chciałby skoczyć w przepaść, że znaleźli się oto na skraju zawrotnego urwiska skał Dover. Jeśli nawet Schulz nie miał w pamięci Shakespeare’a, odpomnieć musiał, jak wszyscy wówczas, Słowackiego:

Chodź! oto szczyt, stój cicho... Zakręci się w głowie,  
Gdy rzucisz wzrok w przepaści ubiegłe spod nogi...  
Wrony przelatujące w otchłani połowie  
Mało większe od żuków...<sup>23</sup>

„Zakręci się w głowie...” – to właśnie czas przyszły niedokonany, a raczej czas przyszły insynuowany, zdolny stworzyć najgłębsze otchłanie, przestwory bez granic. Jest on halucynacją, którą współtworzą sugestia i mistyfikacja. Co nakazuje na koniec dobyć z „mglistej fajczarni fabuł” pewien klasyczny wątek. Oto w XXIII rozdziale drugiego tomu *Don Kichota* rycerz smętnego oblicza penetruje, zwieszony na linie, bezdenną jaskinię Montesinosa, a wydobyty, opowiada cuda niewidy o tym, co tam napotkał. W rozdziale XLI natomiast Sancho Pansa opowiada o rzeczach, które, wleciawszy na drewnianym koniu, widział w niebie. Gdy wieczorem pan i sługa zostają sami, Don Kichot szepce Sanczowi na ucho: „Ponieważ chcesz, Sanczo, aby ci wierzone, że prawdą jest, coś widział w niebie, chcę również, abyś dowierzał temu, com ja oglądał w jaskini Montesinosa. Dosyc na tym! Więcej już nie powiem”<sup>24</sup>.

Reguła ta stosuje się do wszelkich przestrzeni imaginacyjnych.

<sup>23</sup> J. Słowacki, *Kordian: część pierwsza trylogii. Spisek koronacyjny*, oprac. M. Inglot, Wrocław 1986, s. 55.

<sup>24</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny hidalgo Don Kichot z Manczy*, przeł. E. Boyé, t. 2, Warszawa 1952, s. 319.

# Wojciech Owczarski: Schulz na scenie

Od wielu lat panuje przekonanie, że proza Brunona Schulza jest niesceniczna i nie poddaje się teatralnym adaptacjom. Twierdził tak Jerzy Ficowski. Powtarzają to jak mantrę recenzenci opartych na Schulzowskich utworach spektakli, które – jakby na przekór tej tezie – zawsze rodziły się obficie, a ostatnio mnożą się jak grzyby po deszczu (wedle obliczeń Branislavy Stojanović, w samym tylko 2018 roku odbyło się osiem premier w Polsce i za granicą, a obejrzeć można było dwadzieścia inspirowanych dziełem Schulza przedstawień<sup>1</sup>).

Najbardziej rzetelną próbę wyjaśnienia, dlaczego Schulz w teatrze się nie udaje, podjął przed laty Jerzy Jarzębski<sup>2</sup>. Jego esej, złożony z dwóch artykułów napisanych w latach 1995 i 2004, wydaje się dzisiaj już trochę anachroniczny, ponieważ zarówno język nowoczesnego teatru, jak i poświęcona mu myśl teoretyczna uległy w ostatnich dwóch dekadach przemianom wprost niebywałym. Argumenty Jarzębskiego trzeba będzie zatem przemyśleć ponownie, ale sama teza głosząca, że teatr w zmaganiach z Schulzem zazwyczaj sromotnie przegrywa, jest, jak sądzę, wciąż aktualna. Żadne z oglądanych przeze mnie – na przestrzeni wielu lat – przedstawień nawiązujących do prozy Schulza nie należało do szczególnie udanych. Żadne schulzowskie przedstawienie, o ile wiem, nie zyskało też na tyle dużego uznania krytyków, by stać się wydarzeniem znaczącym i zapisać się trwale w historii teatru. (Za wcześniej na to, rzecz jasna, w wypadku spektakli najnowszych, ale raczej nie znosi się tu na rewolucję).

Muszę wyjaśnić od razu: te spektakle są niedobre nie dlatego, że są „niewierne”, nie dość schulzowskie z ducha, niewystarczająco ekwiwalentne wobec poetyki literatury Schulza. One są niedobre po prostu. Często grzeszą pretensjonalnością, manieryzmem, monotonią, brakiem uzasadnienia dla zastosowanych rozwiązań scenicznych. Bywają niezborne, rozwlekłe i niekonsekwentne. Zdarza się, że reprezentują wyjątkowo niski poziom aktorskiego warsztatu. I niemal zawsze są śmiertelnie nudne.

argumenty  
Jarzębskiego

1 B. Stojanović, *Bruno Schulz 2018. Raport (według dziennika aktywności @bruno-schulz.org)*, „Schulz/Forum” 12, 2018, s. 183–185.

2 J. Jarzębski, *Schulz (nie)teatralny*, w: idem, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.

demiurg  
z Supraśla

Oto kilka przykładów z ostatniej dekady<sup>3</sup>. *Traktat o manekinach* Piotra Tomaszuka w Wierszalinie<sup>4</sup> – przedstawienie głośne i chwalone w czambuł jak zresztą wszystko, co rodzi się w tym teatrze – to ambitna, ale łopatologiczna próba opowiedzenia o dwudziestowiecznych totalitaryzmach. Owładnięty ideą dowolnego formowania materii Jakub okazuje się tu kreatorem nowego ładu i nowego człowieka, dlatego zakłada maski Hitlera i Stalina. Fascynuje go film jako narzędzie propagandy, oglądamy więc fragmenty *Pancernika Potiomkina* i *Triumfu woli*. Przez scenę przetaczają się wszystkie fronty II wojny światowej. Nie może też, rzecz jasna, zabraknąć odniesień do Holocaustu, ale obrywa się także żydowskim mistycyzmom. Supraski demiurg nie ma dla nas litości – wali jak obuchem wszelkimi możliwymi kalkami kulturowymi i we właściwym sobie, historyczno-ckliwym stylu rozdziera szaty nad tragizmem Historii. A jakby tego było mało, robi z Adeli mężczyznę i każe Jakubowi czuć do niego pociąg. (Najwyraźniej w 2011 roku nie przeczuł, jak bardzo „ideologia gender” stanie się znienawidzona przez obecną władzę, którą tak popiera).

„już po trzech  
minutach...”

Niestety inne przedstawienia oparte na twórczości Schulza są, w dużej części, jeszcze bardziej bezmyślne. Najgorzej rzecz wygląda w teatrze tańca i pantomimy. W *Infantce* sopockiego Teatru Okazjonalnego<sup>5</sup>, inspirowanej rzekomo *Xięgą bałwochwalczą*, łysy mężczyzna w garniturze nawiązuje jakieś niby to erotyczne, a w istocie niemrawe relacje z trzema kobietami poprzebieranymi za *femmes fatales*. Pseudotaneczne pląsy trwają w nieskończoność na tle wywołującej otepienie muzyki. Już po trzech minutach staje się jasne, że nic godnego uwagi się tu nie wydarzy. Jak podsumowuje recenzent, „na początku subtelna gra spojrzeń i gestów pomiędzy aktorami wciąga, jednak praktycznie do końca oglądamy bardzo podobne – w pewnym momencie już nieciekawe, wręcz nudne – układy i schematy”<sup>6</sup>.

Równie puste jest inne przedstawienie baletowe – *Kafka/Schulz. Objawienia i herezje* Teatru Wielkiego w Poznaniu<sup>7</sup>. Dwie kabaretowe

3 Na temat dawniejszych spektakli schulzowskich zob. J. Ciechowicz, *Bruno Schulz w teatrze*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, pod red. J. Ciechowicza i H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 110–131. O inscenizacjach operowych pisze Aleksandra Skrzypczyk: *Schulz w operze*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 129–140.

4 Teatr Wierszalin w Supraślu, *Traktat o manekinach*. Inscenizacja i reżyseria – Piotr Tomaszuk. Premiera 14 stycznia 2011 roku.

5 Teatr Okazjonalny w Sopocie, *Infantka*. Koncept i choreografia – Jacek Krawczyk. Premiera 12 czerwca 2009 roku.

6 M. Baran, *Kobiety, które uwodzą*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto”, 16.06.2009, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/kobiety-ktore-uwodza.html> (dostęp: 21.11.2019).

7 Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, *Kafka/Schulz. Objawienia i herezje*. Dramaturgia – Krzysztof Cicheński. Choreografia i reżyseria – Tomasz Kajdański. Premiera 18 grudnia 2015 roku.



girlsy molestują ledwie żywego młodzieńca – tak można by streścić to, co dzieje się na scenie. Śmiesznie brzmią w tym kontekście ambicje dramaturga, Krzysztofa Cicheńskiego, który chciałby swoim spektaklem opowiadać o Historii i Zagładzie<sup>8</sup>...

Powabne dziewczęta w samych tylko majtkach to także główna (i jedyna) atrakcja przedstawienia *13. miesiąc / Requiem dla Brunona Schulza*, powstałego w koprodukcji Warszawskiego Centrum Pantomimy i czeskiego Spitfire Company<sup>9</sup>.

Za Schulza chętnie biorą się teatry lalkowe. *Bruno Schulz – historia występnej wyobraźni* Teatru Lalki i Aktora Pinokio z Łodzi<sup>10</sup> to raczej historia ograniczonej wyobraźni inscenizatora, który każe aktorom celebrować w nieskończoność nużące rytuały z maskami i rozpadającymi się lalkami, tak jakby mogło z tego wyniknąć coś więcej niż naiwna próba ilustracji Schulzowskich fantazmatów.

Powykrzywane maski (trochę, nie wiadomo po co, na modłę teatru antycznego) oraz odcięte kończyny straszą widzów również w kuriozalnym recitalu Edyty Janusz-Ehrlich, prezentowanym w gdańskim Teatrze Miniatura jako spektakl *Karakonia. Pieśni według Schulza*<sup>11</sup>. Bardzo źle śpiewanym piosenkom towarzyszą tu, w charakterze tła, trzy męskie postaci usiłujące „wyczarować” coś na kształt schulzowskiego świata za pomocą rekwizytów wyciągniętych z teatralnego lamusa.

Znacznie bardziej udało się kreacja światów osobnych w kieleckim Teatrze Lalki i Aktora Kubuś. *Sklepy cynamonowe* w reżyserii Roberta Drobnucha<sup>12</sup> utrzymane są w konwencji teatru cieni. Fragmenty biografii Józefa/Schulza (brzmiące żywo w wykonaniu Karola Smaczne-go) na tle czarno-białego uniwersum zjaw i przywidzeń to pomysł ciekawy i konsekwentnie zrealizowany. Trochę to może za mało do stworzenia w pełni autonomicznej i ważnej propozycji teatralnej, ale widać tu na pewno próbę znalezienia własnego języka. I to właśnie ta próba, a nie „wierność duchowi Schulza”<sup>13</sup>, jest główną zaletą kieleckiego spektaklu.

nieskończone  
celebracje

prawie udane

8 Zob. M. Kaźmierska, *Taniec w magazynie osobliwości*, „Gazeta Wyborcza – Poznań”, 11.12.2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214216.html> (dostęp: 26.11.2019).

9 Warszawskie Centrum Pantomimy przy Teatrze na Woli oraz Spitfire Company, Czechy, *13. miesiąc / Requiem dla Brunona Schulza*. Reżyseria i dramaturgia – Petr Boháč. Premiera 23 sierpnia 2012 roku.

10 Teatr Lalki i Aktora Pinokio w Łodzi, *Bruno Schulz – historia występnej wyobraźni*. Reżyseria – Konrad Dworakowski. Premiera 5 maja 2010 roku.

11 Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku, *Karakonia. Pieśni według Schulza*. Inscenizacja – Edyta Janusz-Ehrlich. Teksty piosenek – Leszek Pietrowiak. Premiera 17 listopada 2013 roku.

12 Teatr Lalki i Aktora Kubuś w Kilecach, *Sklepy cynamonowe*. Adaptacja – Tomasz Damulewicz. Reżyseria – Robert Drobnuch. Współpraca reżyserska – Cengiz Özek. Premiera 23 października 2014 roku.

13 K. Szczebiot, *Schulz nasz współczesny*, „Teatr Lalek” 2015, nr 1 <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/199723.html> (dostęp: 26.11.2019).

Całkiem natomiast niestrawnie wypada Schulz na plastycznej scenie Leszka Mądzika<sup>14</sup>. Ponure obrazy przesączają się flegmatycznie przez katatoniczne dźwięki, na tle depresyjnie odczytywanych z offu przez Jerzego Radziwiłowicza fragmentów *Samotności*. Ma się ochotę natychmiast zasnąć i śnić ciąg dalszy na własną rękę.

Sytuacja Schulza w tak zwanym teatrze dramatycznym też nie wygląda najlepiej. *Genialna epoka* w gdańskim Teatrze Wybrzeże<sup>15</sup> to zbiór wariacji na temat rodzinnych scen przy stole z centralną postacią ojca (wyrazisty, ale zanadto błaznujący Grzegorz Gzyl). Reżyser, Rudolf Ziolo, przeszło dwadzieścia lat wcześniej zainscenizował w Krakowie *Republikę marzeń*<sup>16</sup>, która spotkała się z ciepłym (choć nie bałwochwalczym) przyjęciem krytyków. W Gdańsku nie powtórzył tamtego sukcesu. Wówczas, jak wspominają świadkowie (nie widziałem tego spektaklu), czuło się w powietrzu „coś nostalgicznego, ogromnie lirycznego: jakiś niepokój niespełnienia, zawieszenia, urwania czegoś co powinno trwać, mieć swoją ciągłość, kształt, kolor”<sup>17</sup> (krytyk sugeruje tu, rzecz jasna, niemożliwą wtedy do nazwania po imieniu żalobę po kulturze żydowskiej). W gdańskiej *Genialnej epoce* czuje się co najwyżej żmud inscenizatorskich poszukiwań. Problem nie w tym, że – jak chce jeden z recenzentów – wyobraźnia Zioly jest tu „solipsystyczna”<sup>18</sup>, ale w tym, że jest jałowa.

Całkowitym uwiędnięciem wyobraźni wykazał się Ingmar Villqist. Jego *Sklepy cynamonowe* w katowickim Teatrze Śląskim<sup>19</sup> miały być, jak rozumiem, odczytaniem Schulza poprzez Beckettowską *Ostatnią taśmę* – Jakub, niczym Krapp, nagrywa swoje monologi na starym, szpulowym magnetofonie. Pomysł to może i ciekawy, tyle że kompletnie nic z niego nie wynika, bo dominującymi rekwizytami okazują się staroświeckie mikrofony, do których mizdrzą się trzy aktorki, recytujące fragmenty Schulzowskiej prozy w sposób niemiłosiernie zmanierowany, tak jakby chciały nas przekonać, że ten Schulz to jednak był dziwak. Zgroza!

Moda na „udziwnianie” Schulza zakorzeniła się w teatrze na dobre. Najczęstszymi „środkami wyrazu” służącymi do inscenizowania jego

- 14 Scena Plastyczna KUL, *Lustro*. Reżyseria, scenariusz i scenografia – Leszek Mądzik. Premiera 25 maja 2013 roku.
- 15 Teatr Wybrzeże w Gdańsku, *Genialna epoka. Szkice z Brunona Schulza*. Scenariusz i reżyseria – Rudolf Ziolo. Premiera 1 kwietnia 2012 roku.
- 16 Stary Teatr w Krakowie, *Republika marzeń*. Reżyseria – Rudolf Ziolo. Premiera 11 lipca 1987 roku.
- 17 B. Mamoń, *Republika marzeń*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 46, <http://www.cyfrowemuzeum.stary.pl/przedstawienie/394/republika-marzen> (dostęp: 26.11.2019).
- 18 J. Zalesiński, *Gdański teatr Wybrzeże: Wariacje na temat Brunona Schulza*, „Dziennik Bałtycki”, 4.04.2012, <https://dziennikbaaltycki.pl/gdanski-teatr-wybrzeze-wariacje-na-temat-brunona-schulza-recenzja/ar/546611> (dostęp: 26.11.2019).
- 19 Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, *Sklepy cynamonowe*. Adaptacja, reżyseria i scenografia – Ingmar Villqist. Premiera 13 maja 2016 roku.

literatury są jęki, posapywania, wrzaski, somnambuliczne podrygi, deliryczne drgawki, kanciaste ruchy na wzór manekinów i strojenie głupich min. Modelowym tego przykładem może być *Sanatorium pod Klepsydrą* Julii Wernio w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie<sup>20</sup>. Pstrokaty korowód pomyleńców – pensjonariuszy sanatorium – wykrzykuje wniebogłosy swoje monolog, wyczyniając przy tym rozpaczliwe wygibasy. Co to jest? Mózg wariata na scenie? Teatr snów? Nie, to ilustracja tego, jak pozbawieni talentu artyści wyobrażają sobie „istotę” Schulzowskiej poetyki.

co to jest?

Przeciwieństwem udziwniania jest cikliwa musicalowa rodzajowość, którą widzom Teatru Polskiego we Wrocławiu zafundował Jan Szurmiej<sup>21</sup>. Jego *Xięgi Schulza* to ekshumowany *Skrzypek na dachu* w sosie erotyczno-sentymentalnym. Celnie rzecz wykipiwa Michał Bojanowski: „Na scenę wchodzi Żydzi z przyklejonymi brodami, kapeluszami i chałatami. Zaczytani w świętych księgach modlą się zrozumiałymi dla wszystkich słowami: o j, b a j, b a j, b a j – tak jak to Żydzi zwykli się modlić. Chwilę później wracają na p a d u b a s k i – tańczą, p o ż y d o w s k u wymachując do góry rękami. Widzowie na premierze radośnie przyklaskują, bo dobrze kojarzą taką kulturę żydowską ze *Skrzypka na dachu* i dekad panowania Szymona Szurmieja w Teatrze Żydowskim w Warszawie. W jednej z kulminacyjnych scen spektaklu do Żydów w chałatach dołączają inni mieszkańcy Drohobycza i cała scena Teatru Polskiego w tanecznym szale modlitewnego uniesienia padubaskami wychwala Pana Boga”<sup>22</sup>.

Przykłady złych i bardzo złych przedstawień można by mnożyć. Czas jednak zastanowić się nad przyczyną ich nieokiełznanego rozrostu. Czy pleniąca się ponad miarę teatralna tandeta istotnie ma źródło w niescenicznosci Schulzowskiej literatury?

pytanie o przyczynę

Z mitem takim postanowiła się ostatnio rozprawić Balbina Hoppe. Badaczka ma całkowitą rację, gdy pisze: „We współczesnym teatrze nie sposób już mówić o (nie)scenicznosci jakiegoś tekstu. Możemy raczej powiedzieć o (nie)udanej adaptacji czy inscenizacji niż nazwać jakiś tekst niescenicznym. [...] Opinie recenzentów określających prozę Schulza tym mianem świadczą o anachronizmie albo ignorancji wobec przeobrażeń, jakim ulega teatr”<sup>23</sup>. To prawda, nikt przy zdrowych zmysłach nie traktuje

<sup>20</sup> Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, *Sanatorium pod Klepsydrą*. Adaptacja i reżyseria – Julia Wernio. Premiera 10 października 2009 roku.

<sup>21</sup> Teatr Polski we Wrocławiu, *Xięgi Schulza*. Inscenizacja i reżyseria – Jan Szurmiej. Premiera 8 czerwca 2018 roku.

<sup>22</sup> M. Bojanowski, *Aj waj. Schulz we Wrocławiu*, „Chidusz/ Magazyn Żydowski”, 13.06.2018, <https://chidusz.com/xiegi-schulza-bruno-schulz-teatr-polski-wroclaw-jan-szurmej-recenzja-spektaklu/> (dostęp: 3.12.2019).

<sup>23</sup> B. Hoppe, *Schulz niesceniczny?*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 107.

dziś kategorii sceniczności poważnie. Teatr postdramatyczny w swoich niezliczonych odmianach dowiódł ponad wszelką wątpliwość, że „sceniczne” może być absolutnie wszystko: przemówienie polityka, esej filozoficzny, osobista trauma aktora albo rozkład jazdy autobusów. Naiwnością byłoby sądzić, że twórczość Schulza stanowi tu jakiś wyjątek. Mimo to jednak nie sposób zgodzić się z Hoppe, że „w ostatnich latach powstało całkiem sporo ciekawych przedstawień nawiązujących [...] do prozy Schulza”<sup>24</sup>. Nie powstało. Teatr do dzisiaj nie znalazł na Schulza sposobu. Dlaczego?

Jarzębski w swoim artykule nakreślił dwie drogi zmierzające do uchwycenia tego fenomenu. Jedna z nich wydaje się dzisiaj, jak wspomniałem, trudna do obrony, za to druga okazała się na wskroś przenikliwa. Zaczniemy od tej pierwszej. Badacz stara się dowieść, że światem Schulza rządzą prawa, które z samej swojej istoty są niemożliwe do wyrażenia środkami teatralnymi. Do tych praw należy oniryzm, który sprawia, że „obrazy świata, osoby i przedmioty [...] zmieniają raptem w sposób niepochwytany swój kształt i właściwości, wchodząc w inny duchowy kontekst i krajobraz. [...] Dlatego świat Schulza nieustannie pulsuje, zmienia się, zaskakuje czytelnika, skłaniając go do ryzykownych czasem interpretacji. Przedstawiony na scenie jako zbiór gotowych przedmiotów – świat ten traci natychmiast najważniejsze swoje atrybuty”<sup>25</sup>. Faktycznie, inscenizatorzy często pozostają ślepi na ontologiczną płynność Schulzowskiego świata i przedstawiają go z naiwną dosłownością. Nie znaczy to jednak, że teatr jest tu z założenia skazany na klęskę. Dysponuje on przecież ogromnymi możliwościami sugerowania niejednoznaczności, migotliwości i złożoności prezentowanych zjawisk. Metaforyczność i transgresyjność jest jego żywiołem (zwłaszcza jeśli wierzyć tym antropologom, którzy początki teatru wywodzą od rytuału).

Trudno także zgodzić się z Jarzębskim, że specyfika czasu w opowiadaniach Schulza mogłaby sprawiać teatrowi zasadnicze problemy. Zdaniem badacza jest to czas „zawsze wielowarstwowy, bo w nim się nakładają na siebie cykle dobowe, roczne, biograficzne, kulturowe i wreszcie fabularne; dlatego każde zdarzenie tkwi w kilku spośród nich, co łatwiej opowiedzieć, niż pokazać na scenie”<sup>26</sup>. Może opowiedzieć łatwiej, ale i zainscenizować nie tak znowu trudno, o czym świadczą niezliczone przykłady – od teatru misteryjnego, poprzez awangardę spod znaku Wielkiej Reformy, wyrosły z kontrkultury teatr

pierwsza  
hipoteza

<sup>24</sup> Ibidem, s.108. Jako przykłady autorka wymienia spektakle Tomaszuka, Mądzika, Drobnucha i Szurmieja.

<sup>25</sup> J. Jarzębski, op. cit., s. 130–131.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 131.

źródeł wraz z jego dzisiejszymi kontynuatorami, aż po najnowsze eksperymenty teatru postdramatycznego – gdzie czas sakralny przenika się z czasem świeckim, czas linearny z czasem cyklicznym, a czas fikcyjny z czasem rzeczywistym.

Innym problemem jest, wedle Jarzębskiego, przewaga narracji nad dialogami w prozie Schulza, podczas gdy „opowieść w teatrze powinna właściwie zniknąć na rzecz dialogu, z pomocą którego bohaterowie nie tylko porozumiewają się z sobą, ale też informują widza o szczegółach akcji”<sup>27</sup>. Bardzo to tradycyjna wizja teatru. Jej prawomocność dawno już podważył Krystian Lupa swoimi adaptacjami, w których głos narratora odgrywa często najważniejszą rolę i jakoś to teatrowi szkody nie przynosi. Równie anachronicznie brzmi przekonanie Jarzębskiego, że teatr musi się opierać na akcji dramatycznej i przyczynowo-skutkowym łańcuchu wydarzeń, Schulz zaś na ogół „wyrzeka się fabularyzowania, zadawalając się opisami postaci w jakichś szczególnie wyrazistych momentach życiowych”<sup>28</sup>. Jak dowodzi Hans-Thies Lehmann, w nowoczesnym teatrze często „rezygnuje się z syntezy na rzecz zagęszczenia intensywnych momentów”<sup>29</sup>. Proza Schulza wyduje się do takich zagęszczeń wręcz stworzona.

Nie bez przyczyny przywołuję tu Lehmann. Chcę bowiem wykazać, że Jarzębski, mimo przywiązania do – mówiąc na skróty – dramatycznej koncepcji teatru, w gruncie rzeczy przeczuwa szansę dla Schulza właśnie w teatrze postdramatycznym. I to jest ta druga, przenikliwa ścieżka jego argumentacji. Bo choć badacz nie porzuca marzenia o tym, by udało się „wcielić w sceniczną rzeczywistość postulatory autora”<sup>30</sup>, to jednocześnie dochodzi do wniosku, że teatr powinien zdobyć się na dystans wobec tych postulatów. I nie chodzi tylko o to, że inscenizator Schulzowskiej prozy „musi [...] zerwać z elementami «realizmu», z «rodzajowością» i psychologią, a pójść w kierunku teatru poetyckiego, operującego bardziej metaforą i maską niż bezpośrednią prezentacją osób i zdarzeń fabularnych”<sup>31</sup>. Ta konstatacja, choć niewątpliwie słuszna, nie jest rewolucyjna ani nawet wystarczająca, gdyż – jak starałem się dowieść – tak zwane „poetyckie” wizje sceniczne również na ogół ponoszą klęskę w konfrontacji z Schulzem. Jarzębski idzie znacznie dalej. Komentując przedstawienie *Sanatorium pod Klepsydrą* zrealizowane przez Jana Peszka wraz z córką i synem<sup>32</sup>,

druga  
hipoteza

przecucie  
szansy

27 Ibidem.

28 Ibidem, s. 131–132.

29 H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2009, s. 127.

30 J. Jarzębski, op. cit., s. 144.

31 Ibidem, s. 135.

32 Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie i Theater CAI w Tokio, *Sanatorium pod Klepsydrą*. Scenariusz i reżyseria – Jan Peszek. Prapremiera w Tokio w październiku 1994 roku, premiera polska 6 stycznia 1995 roku.

devised  
theatre

docenia zamysł artystów, by tekstem Schulza opowiadać o własnych, intymnych relacjach rodzinnych, i proponuje, żeby teatr wprowadzał „mowę Schulzowskiej imaginacji w obieg własnych symboli i znaków, w dramat żywych ludzi wchodzących na scenę [...], szukając po prostu przełożenia pomiędzy taką czy inną sytuacją bohaterów a osobistymi przeżyciami inscenizatorów”<sup>33</sup>. Tego rodzaju praktyki, zacierające granice między prywatnością aktora-performera a jego sceniczną rolą, między doświadczaniem a odgrywaniem, stanowią ważny nurt w dzisiejszym teatrze (na gruncie polskim w ostatnim czasie doskonałym tego przykładem jest *Mefisto* Agnieszki Błońskiej<sup>34</sup>, gdzie powieść Klausa Manna i film Istvána Szabó służą aktorom Teatru Powszechnego między innymi do odreagowania traumy związanej z ich udziałem w słynnej *Kłatwie* Olivera Frljića). Nurt ten bywa określany jako *devised theatre*, choć w dzisiejszej praktyce teatralnej obserwuje się raczej ucieczkę od jakichkolwiek jasno zdefiniowanych metod twórczych<sup>35</sup>.

Schulz  
adoptowany

Zarówno spektakl Peszków, jak i postulat Jarzębskiego należy więc uznać za propozycje ze wszech miar nowatorskie. Dziś wiemy, że można w tej dziedzinie poczynić sobie znacznie śmieiej. Schulz z pewnością zyskałby na tym, gdyby twórcy, zamiast naiwnie „przenosić” go na scenę, zaczęli wchodzić z nim w dialog, umieszczać w kontekście własnych spraw, „używać” jako materiału do konstrukcji zupełnie nieoczekiwanych i zgoła „nieschulzowskich”, zderzać z innymi głosami, „przepisywać”, a choćby nawet dezawuować, poniżać czy ośmieszać. Zamiast „ilustrować” fantazmaty pisarza, należałoby o nim fantazjować. Zamiast „ucieleśniać” jego sny – śnić na scenie z nim, o nim albo przeciw niemu. Zamiast adaptacji potrzebna jest raczej adopcja – przygarnięcie pod własne skrzydła, koniecznie na własnych zasadach.

Do takich działań niezbędnym jest jednak talent. Więcej – osobowość. Silna, wyrazista, niebanalna. Żeby brać się za bary z Schulzem na scenie, trzeba mieć jakąś wizję świata, sztuki, teatru. Trzeba mieć duszę, życie wewnętrzne ufundowane na różnorodności osobistych doświadczeń. Tego wszystkiego najwyraźniej brakuje dotychczasowym realizatorom nawiązujących do Schulza spektakli. Jego proza nie jest niesceniczna, ale – jak widać – jest onieśmiałająca. I z tego właśnie wypływa cały problem. To nie Schulz jest winien temu, że teatr sobie z nim nie radzi. To artyści teatru nie są w stanie rozmawiać z nim jak równy z równym,

33 J. Jarzębski, op. cit., s. 139–140.

34 Teatr Powszechny w Warszawie, *Mefisto*. Reżyseria – Agnieszka Błońska. Dramaturgia – Joanna Wichowska. Premiera 30 września 2017 roku.

35 Zob. D. Radosavljević, *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*, Basingstoke 2013.

a tylko wtedy mogłoby się z takiej rozmowy narodzić coś naprawdę wartościowego. Schulz jest dla nich po prostu za silny. Ulegają fascynacji jego światem i nie potrafią niczego mu przeciwstawić. Symptomatycznie brzmi tu wyznanie Julii Wernio: „Dla mnie praca nad spektaklem była radością z obcowania z wyobraźnią i osobowością autora”<sup>36</sup>. Dobrze jest radować się Schulzem, ale to trochę za mało, żeby stworzyć znaczące przedstawienie.

Wobec tak nakreślonej sytuacji rodzić się jednak musi pytanie: czy to możliwe, że w polskim teatrze nie znalazł się dotąd nikt wystarczająco zdolny, by sprostać geniuszowi Schulza? Oczywiście, że był ktoś taki – Tadeusz Kantor. Cała jego twórczość, jak starałem się niegdyś udowodnić<sup>37</sup>, wskazuje na organiczne pokrewieństwo wyobraźni obu artystów. Gdyby nie Schulzowskie fantazmaty manekinów, kalekich postaci, ożywionej materii, naprzemienności rozpadu i odradzania się, gradualności istnienia – nie byłoby teatru Cricot 2. A już na pewno nie byłoby Teatru Śmierci, którego seans inicjalny, *Umarła klasa*, jawnie podejmuje dialog z autorem *Emeryta*. „Niemał wszystko jest z Schulza w *Umarłej klasie* – pisał Konstanty Puzyna w swojej pamiętnej recenzji – choć nie ma w niej ani kawałka Schulzowskiego tekstu. Z Schulza jest, lecz i z Kantora zarazem: to najgłębiej osobisty jego spektakl. Jakby dopiero Schulz wydobył z jego nieświadomości sfery najbardziej własne, nieznanne dotąd jemu i nam – sfery, których nigdy nie wyzwolił z niego Witkacy”<sup>38</sup>. Kantor nie inscenizował Schulza, lecz go „anektował”, połąkł i przetrawił. Tak jak – wedle własnej formuły – nigdy nie „grał Witkacego”, tylko „grał z Witkacym”, tak też – w *Umarłej klasie* i później – „grał z Schulzem”. Można to uznać za modelowy przykład nawiązywania do twórczości poprzedników w nowoczesnym teatrze. W końcu nie bez przyczyny Lehmann umieszcza Kantora wśród twórców teatru postdramatycznego.

Wygląda więc na to, że Schulz może się czuć w teatrze całkowicie spełniony. W osobie Kantora dawno już trafił na godnego siebie partnera. Śmiałkowie zaś, którzy nadal próbują mierzyć się na scenie z jego prozą, mają zadanie trudne podwójnie – nie dość, że muszą stanąć na wysokości mistrza z Drohobycza, to jeszcze powinni przeskoczyć samego twórcę Cricotu. Doprawdy trudno się dziwić, że idzie im to opornie.

równy  
z równym

<sup>36</sup> M. Spiczak-Brzezińska, *Tajemnicze Sanatorium*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn”, 24.11.2009, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/tajemnicze-sanatorium-1.html> (dostęp: 15.12.2019).

<sup>37</sup> Zob. W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.

<sup>38</sup> K. Puzyna, *My, umarli*, w: idem, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982, s. 107. Tekst powstał w 1977 roku.



Okładki książek Henryka Voglera: **Wyznanie mojżeszowe**, Austeria, Kraków 2011;  
**Autoportret z pamięci**, tom 3: *Dojrzałość*,  
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981



[paralele i konteksty]

# Urszula Makowska: Spotkanie we Lwowie (do którego nie doszło). Bruno Schulz i Henryk Vogler

Nazwisko Henryka Voglera pojawia się w *Słowniku schulzowskim* w haśle „Weber Henryk (Hersz)”<sup>1</sup>. W schulzologii Vogler jest również obecny jako autor artykułu *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, opublikowanego w 1938 roku w „Skamandrze”<sup>2</sup>. Ten ważny tekst omówił przed laty Andrzej Sulikowski, a całkiem niedawno Piotr Sitkiewicz, zwracając przy okazji uwagę na celną charakterystykę twórczości Schulza, którą Vogler sformułował rok wcześniej i wmontował do recenzji *Ferdydurke*<sup>3</sup>.

dyskretna  
obecność

## Listy, sny

Henryk Vogler (1911–2005), krytyk, pisarz i poeta, dyrektor literacki krakowskich teatrów, opowiedział swoją biografię (do roku 1971) w trzy-

- 1 *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 496 (autorką hasła jest Eugenia Prokop-Janiec). Biogram Webera można by dziś rozwinąć, uwzględniając między innymi jego twórczość plastyczną, współpracę z pismem „Cusztajer” czy, przede wszystkim, recenzję krakowskiej wystawy, w której brał udział Schulz. Być może udałoby się odtworzyć początek jego znajomości z Schulzem, podążając tropami nowych badań (zob. D. Wasilewska, *Poza mainstreamem. Henryk Weber – przedstawiciel żydowskich krytyków sztuki w międzywojennym Krakowie*, „Tekstualia” 2019, nr 2), jak również zrekonstruować wątek „Schulz w Krakowie” (jedyną chyba wzmiankę na ten temat zawiera wspomnienie Stefanii Dretler-Flin, zob. J. Kurczab, *Cień „Xięgi Bałwochwalczej”*, „Życie Literackie” 1956, nr 44, s. 5).
- 2 „Skamander” 1938, nr 99/101, s. 246–252.
- 3 A. Sulikowski, *Twórczość Brunona Schulza w krytyce i badaniach literackich (1934–1976)*, „Pamiętnik Literacki” 1978, s. 281, 295; P. Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921–1939*, Gdańsk 2018, s. 204–206; recenzja *Ferdydurke*: H. Vogler, *Świat rozszczętkowany*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 326, s. 8.

**biograficzne  
analogie**

częściowym *Autoportrecie z pamięci* (1979–1981), uzupełniając wątki zawarte w pierwszym tomie zbioru wspomnień *Wyznanie mojżeszowe* (1994). Do matury mieszkał przy ulicy Floriańskiej 10 w Krakowie. Miejsce to odegrało, jak sam pisze, rolę „rozsadnika poezji” i zdecydowało o „zakażeniu literaturą”<sup>4</sup>. Podobnie jak Schulz wychowywał się w mieszczańskiej rodzinie spolonizowanych Żydów i skończył polskie gimnazjum; świat tradycji żydowskiej reprezentowali tylko mieszkający na Kazimierzu dziadkowie ze strony matki. Miał dwoje rodzeństwa, a jego rodzice prowadzili (w tej samej kamienicy przy Floriańskiej) sklep – nie bławatny, ale z galanterią damską – świetnie prosperujący do czasu wielkiego kryzysu w latach trzydziestych. Tak samo jak w przypadku Schulza wybór kierunku studiów nie był suwerenną decyzją młodego Voglera<sup>5</sup>. Na tym jednak kończą się biograficzne analogie, skądinąd niewskazywane ani razu przez autora *Autoportretu z pamięci*<sup>6</sup>. Trudno zresztą przypisać im bezpośredni wpływ na fascynację Voglera *Skleparami cynamonowymi* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, choć mogły odegrać rolę w rozumieniu jakichś warstw czy niuansów niedostępnych czytelnikowi posiadającemu odmienny kapitał kulturowy.

O konsekwencjach zamieszczenia wspomnianego szkicu o Gombrowiczu i Schulzu w „Skamandrze” Vogler pisze w pierwszym tomie *Autoportretu z pamięci*:

**krytyka  
i listy**

„Niedługo potem otrzymałem od obu niezależnie od siebie obszernie listy. Obaj dziękowali za wnikliwą – ich zdaniem – analizę struktury i sensów znaczeniowych ich dzieł, obaj snuli uzupełniające odautorskie komentarze. Niestety, listy te, podobnie jak dalsze otrzymane od nich, zniszczyła wraz ze wszystkimi moimi papierami wojna.

Korespondencja z Gombrowiczem urwała się wkrótce. Nawiązaliśmy ją dopiero w jakiś czas po wojnie. [...]

Inaczej wyglądały dzieje mojej korespondencji z Schulzem. Bruno Schulz, jak dziś dokładnie wiadomo, uprawiał epistolografię z fanatycznym wręcz umiłowaniem i systematycznością. Pamiętam niewielkie

4 H. Vogler, *Autoportret z pamięci. Część pierwsza. Dzieciństwo i młodość*, Kraków 1978, s. 7.

5 Pod presją rodziny Vogler studiował prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim, choć marzył o filologii polskiej. O studiach Schulza Jerzy Ficowski pisze: „nie dawały mu pełnej satysfakcji, jako że ich wybór był wynikiem kompromisu między istotnymi zamiłowaniem plastycznymi a praktyczną rozważą starszego brata, który mu doradził architekturę, bardziej opłacalną niż studia malarskie” (*Regiony wielkiej herezji*, Kraków 1975, s. 40).

6 Dopiero w wystąpieniu przygotowanym z okazji promocji książki *Wyznanie mojżeszowe* stwierdził: „W szczególności ulica Floriańska, na której spędziłem pierwsze 18 lat mego życia, stawała się jakimś mitycznym i mistycznym ośrodkiem istnienia. Mieszkaliśmy w kamienicy pod nr 10 i kiedy potem dowiedziałem się, że Bruno Schulz mieszkał w Drohobyczu również przy ulicy Floriańskiej, i to – o ile się nie mylę – także pod nr 10, nie mogłem się oprzeć, aby nie przypisywać temu faktowi jakiegoś metaforycznego, metafizycznego znaczenia” (maszynopis, Archiwum Henryka Voglera, Biblioteka Narodowa, teka [Wspomnienia], nr akcesji 19302).

ćwiartki zawsze takiego samego papieru listowego o bladoliliowym kolorze, pokryte równym, regularnym, wyrazistym i łagodnie zaokrąglonym pismem. Pierwsza faza naszej korespondencji (bo były ich, jak zobaczymy, dwie) trwała do wybuchu wojny i niemal od początku przerodziła się w rodzaj wzajemnych zwierzeń, zresztą dotyczących przede wszystkim zagadnień twórczych. Listy Schulza stanowiły małe eseje czy nowelki, w których relacjonował on często swoje sny. Były to dalekie przesłania z zapadłej drohobyckiej prowincji, jeszcze bardziej prowincjonalnej niż Kraków, gdzie «martwy sezon» społecznej rzeczywistości wylał się z sennej mgły dziwaczne egzystencje.

W moich listach zwracałem się do Schulza z czcią i uwielbieniem, jak do autorytetu, który nie tylko w sposób absolutny posiadał sekret czarodziejstwa w sztuce, ale miał również jego pełną świadomość i głęboką wiedzę dotyczącą owego tajemniczego kunsztu. Zapytywałem go nieśmiało o rady, szukałem recept. Pamiętam, że kiedyś posłałem mu swoje opowiadanie, zrodzone po trochu w atmosferze jego prozy działającej wtedy na mnie jak narkotyk. [...]

Posłałem do oceny Schulzowi przepisany tekst, uważając go za zrodzony niejako z ducha autora *Sanatorium pod Klepsydrą* i wywodzący się ze świata jego wyobraźni. W kilka dni później otrzymałem obszerny list, zawierający skrupulatną i przenikliwą analizę mego utworu. Krytyka była zasadnicza i zasadniczo negatywna, choć ujęta oględnie i delikatnie. Trudno mi dzisiaj pamiętać szczegóły, ale główny nurt wywodów sprowadził się mniej więcej do stwierdzenia, że prawdziwe dzieło artystyczne nie powstaje poprzez kosmetyczne zabiegi formalnej, nawet kunsztownej metaforyki. Decyduje o tym natomiast tkwiąca w nim organicznie wewnętrzna struktura mitycznego świata. Te uwagi wiodły ku dalszym ogólniejszym rozważaniom teoretycznym, ważnym dla poznania mechanizmów twórczości i poglądów filozoficzno-estetycznych Brunona Schulza.

Sprawa mitu i rzeczywistości była tematem dalszych naszych listów – wymieniliśmy ich jeszcze kilka. Ale już zbliżał się czas, w którym dyskusje estetyczne musiały zamilknąć. W ten sposób zakończyła się pierwsza faza naszej korespondencji. Druga miała miejsce w latach 1939–1941, kiedy przebywałem we Lwowie, i poświęcę jej w odpowiednim miejscu więcej uwagi. Pozwoli ona bowiem uzupełnić charakterystykę niezwyklej osobowości Schulza i wyjaśni dziwną przyczynę, dla której nasza korespondencyjna znajomość nie zamieniła się nigdy w osobistą<sup>7</sup>.

W początkowych rozdziałach drugiego tomu *Autoportretu z pamięci*, poświęconego czasom wojennym, autor przedstawia wędrówkę tropami

Schulz jako  
autorytet

7 H. Vogler, *Autoportret z pamięci. Część pierwsza*, s. 191–194.

polskiego wojska, do którego zamierzał wstąpić. Zakończyła się one we Lwowie, gdzie Vogler został do marca 1942 roku. Wówczas, razem z przybyłą tam później żoną, opuścił okupowane przez Niemców miasto, przedostając się do rodziny przebywającej w Wieliczce. W trakcie akcji wysiedlania wielickich Żydów trafił do obozu pracy w Rozwadowie (należącym do Reichswerke Hermann Göring – Werke Stalowa Wola), skąd latem 1944 roku przeniesiono go, po kilkudniowym przystanku w Płaszowie, do obozu koncentracyjnego Gross-Rosen, a następnie do jego filii w Görlitz. Doświadczenia wojenne i obozowe stały się kanwą zbiorów opowiadań *Ocalony z otchłani* (1957) i *Wstęp do fizjologii strachu* (1990).

Podczas pobytu we Lwowie pod okupacją sowiecką Vogler podejmował się różnych prac dorywczych; udało mu się również spełnić marzenie o studiach polonistycznych, które podjął pod kierunkiem Juliusza Kleinera. Spotykał się z pisarzami, znanymi jeszcze z Krakowa i nowo poznawanymi. Rozmowa z Zuzanną Ginczanką była okazją do przypomnienia artykułu ze „Skamandra” („powitała mnie jako kolegę, chwając szkic o Schulzu i Gombrowiczu”)<sup>8</sup>. Wtedy nastąpiła też druga faza kontaktów z Schulzem.

„Nie zapomniałem bowiem o mojej korespondencji z nim, która urwała się przed wybuchem wojny. Teraz wypadki zbliżyły nas. Drohobycz znajdował się niezbyt daleko od Lwowa. Wierzyłem w możliwość osobistego zetknięcia się, zwłaszcza że Schulz przyjeżdżał czasem do redakcji «Nowych Widnokręgów», założonego właśnie miesięcznika literackiego. Napisałem więc do niego. Znów zacząłem otrzymywać takie same jak dawniej bladoliliowe arkusiki pokryte równym pismem. Wreszcie, w toku dalszej wymiany listów, umówiliśmy osobiste spotkanie, które miało nastąpić w moim mieszkaniu w czasie najbliższej bytności Schulza we Lwowie. Ustaliliśmy dokładny dzień i godzinę tej wizyty.

O uzgodnionej porze czekaliśmy z żoną zdenerwowani. Perspektywa goszczenia genialnego twórcy, o którego niezwykłości i dziwactwach wiele się słyszało, wprawiała w zrozumiałe podniecenie. Lecz czekaliśmy na próżno. Bruno Schulz nie zjawił się.

Dopiero po paru dniach otrzymałem list z wyjaśnieniem. Był to najpiękniejszy, a zarazem najdziwniejszy z jego listów. Schulz opisywał w nim sen, jaki miał po otrzymaniu mojego zaproszenia i umówieniu spotkania. Sen, w którym śniącemu zjawiała się moja postać, a nie znana mu twarz kilkakrotnie się przeistaczała. Pisał, że w oznaczonym dniu istotnie przyjechał do Lwowa i był już w drodze do mnie na ulicę Kętrzyńskiego. Ale

próba  
spotkania

„nie  
zjawił się”

8 W tym samym numerze „Skamandra”, w którym zamieszczono rozprawkę Voglera, Ginczanka opublikowała wiersz *Waga*, dlatego może tak dokładnie zapamiętała tekst Voglera.

niedaleko od bramy kamienicy zatrzymał się. Jakaś dziwna siła, a może słabość – pisał dalej – nie pozwalała mu posuwać się naprzód, unieruchamiając jego stopy. Nie potrafił się zdobyć na to, aby spotkać się ze mną i tym samym skonfrontować realną osobę z obrazem swego snu. Zawrócił i zaraz wyjechał ze Lwowa. W ten sposób nie poznaliśmy się nigdy osobiście, a całe to zdarzenie jeszcze bardziej osadziło w mojej świadomości jego osobowość w sferze zjawisk niemal mitycznych<sup>9</sup>.

Opisane przez Voglera zdarzenie przywodzi na myśl podobny, choć inaczej zakończony epizod, przedstawiony we fragmencie *Kwestii gustu* Adama Ważyka. Wydarzyło się to niedługo po śmierci Władysława Riffa w Zakopanem, dokąd Ważyk przyjechał w styczniu 1928 roku, aby – zgodnie z wolą zmarłego – odebrać jego rękopisy. Na miejscu okazało się, że zostały zniszczone podczas dezynfekcji pokoju. Schulz przybył do Zakopanego prawdopodobnie po swoje listy do Riffa; nie był chyba umówiony z autorem wspomnienia, który bezosobowo pisze, że „spodziewano się” go, „ale nie na pewno”. Dalej opowiada: „Około południa zobaczyłem przez okno drobną pokrętną postać, zbliżyła się do bramy, ale nie weszła, zaginęła gdzieś między świerkami. Dopiero pod wieczór Bruno Schulz zjawił się na dobre. Przyznał się, że był przed bramą w południe, ale nie miał odwagi wejść do willi, wrócił okólną drogą na dworzec, czekał na pociąg powrotny do Drohobycza, potem się przemógł i przyszedł znowu”<sup>10</sup>.

Kiedy po latach pisarz przywiózł do Warszawy maszynopis *Sklepów cynamonowych*, który zamierzał pokazać Nałkowskiej, Ważyk podobno obawiał się, czy idąc do niej, „bojaźliwy Schulz nie zawróci w połowie drogi”<sup>11</sup>. Motywacja zawracania z drogi w obu sytuacjach przedstawionych przez Ważyka daje się dość łatwo wytłumaczyć albo przynajmniej odnieść do powszechnego doświadczenia. Inaczej u Voglera – wycofanie Schulza nie podlega „życiowej” racjonalizacji, lecz raczej prawidłom obowiązującym w świecie jego opowiadań.

zawracanie  
z drogi

## Spotkania

Do przytoczonych fragmentów *Autoportretu z pamięci* mogłyby się odwoływać hasła „Listy”, „Sny”, „Twarz”, może również „Kraków” i „Lwów”, gdyby miały się znaleźć w nowym słowniku schulzowskim, którego kształt i rozmiary, wytyczone przez jawne rozgałęzienia i utajone kłaczka,

9 H. Vogler, *Autoportret z pamięci. Część druga. Wiek męski*, Kraków 1979, s. 81–82.

10 A. Ważyk, *Spotkanie w Zakopanem*, „Życie Literackie” 1965, nr 48, s. 8 (fragment *Kwestii gustu*, Warszawa 1966). Cytat według pierwodruku.

11 Ibidem.

hasło:  
„Spotkanie”

trudno sobie nawet wyobrazić. (Ale praca nad nim trwa, choć „pewnie nie zakończy się nigdy”, bo w badaniach nad Schulzem „nie ma ani ostatecznego hasła, ani ostatniego słowa”<sup>12</sup>). Pewnie znajdzie się w nim także hasło „Spotkanie”, uwzględniające ustęp zwłaszcza z drugiego tomu wspomnień Voglera (choć korespondencja też jest wariantem spotkania<sup>13</sup>), jak również cytowany passus z opowieści Ważyka. Spotkaniu należałoby chyba poświęcić osobny tom (tomy?) leksykonu, z racji wielości narzucających się wątków (na przykład ostatni z referowanych przez Voglera listów Schulza skłania do interpretacji w kontekście filozofii Emmanuela Levinasa, przywoływanego zresztą parokrotnie przy innych okazjach w rozważaniach nad pisarstwem Schulza). Dostrzegł to Jerzy Jarzębski. Wychodząc od tytułu olejnego obrazu Schulza (tytułu nadanego później, ale uzasadnionego i przez temat, i ze względu na jednoznaczne pokrewieństwo z dużym rysunkiem ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki, nazwanym tak przez samego autora), pyta: „Czyż cała twórczość Schulza nie jest przypadkiem zapisem takiego – realizowanego na wieloraką modłę – spotkania?”<sup>14</sup>. Sam odpowiada na to pytanie twierdząco; wspomina konsekwencje relacji z innymi pisarzami oraz sygnalizuje rozmaite typy i obszary spotkań w dziełach plastycznych i literackich Schulza, które „nie wiodą najczęściej do zespolenia sprzecznych elementów, tylko są wiecznie powtarzającym się spektaklem, niosącym w sobie ból, wstyd, komizm i ironię”<sup>15</sup>.

zdarzenia  
groźne

Wszelkie kontakty – między indywiduami, przedmiotami, kulturami, językami – wymagają przekroczenia granic, porzucenia stałych kolein, zburzenia ścian. Kusząc, dają zarówno nadzieję, jak i dreszcz ryzyka, ale muszą być opłacone lękiem. Może dlatego rzeczownik „spotkanie”, jakby obwiedziony obawą przed wypowiedzeniem, pojawia się w opowiadaniach Schulza tak rzadko – zaledwie trzy razy w *Manekinach*, po jednym razie w tekstach drugiego zbioru (*Wiosna, Dodo, Emeryt*) i raz w *Republice marzeń*, gdzie występuje w towarzystwie nazw zdarzeń pochoinnie zaprojektowanych, niecodziennych i groźnych: „W pewnej chwili intryga przenikająca te opowiadania występowała z ram narracji, wchodziła między nas – żywa i głodna ofiar, wplątując

12 M. Całbecki, P. Millati, *Wstęp*, w: *Schulz. Słownik mówiony*, red. M. Całbecki, P. Millati, Gdańsk 2019, s. 5.

13 Nie wiadomo, czy Schulz faktycznie spotkał się z Zenonem Waśniewskim w kwietniu 1934 roku, czy też miał na myśli właśnie ich korespondencję, kiedy pisał do niego: „Jestem również wzruszony i ucieszony naszym dziwnym spotkaniem” (list Brunona Schulza do Zenona Waśniewskiego z 24 kwietnia 1934 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 67).

14 J. Jarzębski, *Spotkanie*, w: idem, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 50.

15 Ibidem, s. 57.

nas w swój wir niebezpieczny. Niespodziane odpoznanie, nagłe rewelacje, nieprawdopodobne spotkanie wkraczały w nasze prywatne życie. Traciliśmy grunt pod nogami, zagrożeni perypetiami, któreśmy sami rozpętali”<sup>16</sup>.

W listach Schulz pisze niejednokrotnie o chęci spotkania z tą czy inną osobą, o pragnieniu wiary w komunikację ze światem drugiego człowieka. Niekiedy, jak się zdaje, takie relacje powstawały lub były bliskie ziszczenia. Jednak jego mikrokosmos rozpościera się na obszarze, który pokrywają niewidoczne ślady tras między możliwością a koniecznością, pragnieniem a niechęcią, jak w *Emerycie*, gdzie „wszyscy dążą dokądś, wymijają się niecierpliwie i ulica porysowana jest cała liniami tych dążeń, spotkań i wymijania”<sup>17</sup>.

Trasa wiodąca do lwowskiego lokum Henryka Voglera okazała się niemożliwa do przejścia, mimo że kamienica, w której mieszkał, znajdowała się w odległości zaledwie kilkuset metrów od dworca kolejowego. Jeśli Schulz faktycznie miał odwiedzić Voglera przy okazji wizyty w redakcji „Nowych Widnokręgów”, to opisane wydarzenie należałoby chronologicznie usytuować między listopadem 1940 (kiedy otrzymał od redakcji pisma zaproszenie do współpracy) a majem roku następnego. W obejmującej ten okres korespondencji z Anną Płockier nie ma wzmianki o podróży do Lwowa. Schulz był tam (przez cztery dni) wcześniej, w sierpniu 1940 roku: „Widziałem wielu ludzi ze Związku lit., ale kontakt bliższy miałem tylko z D. Vogel i z Weberem, który jest prawdziwie genialny”<sup>18</sup>. Możliwe, że Vogler dowiedział się o tym pobycie właśnie od Henryka Webera, z którym przyjaźnił się od czasów krakowskich, a potem, w trakcie rekonstruowania wspomnień, zamienił Związek Literatów na redakcję „Nowych Widnokręgów” (siedziba obu instytucji mieściła się zresztą pod tym samym adresem, przy ulicy Kopernika 42). Jednakże w zachowanych źródłach nie ma potwierdzenia innych wyjazdów Schulza do Lwowa pod sowiecką okupacją. Oczywiście nie można ich wykluczyć, choć zajęcia w szkole i dodatkowe zatrudnienia (plakaty i obrazy propagandowe, ilustracje do „Bolszewickiej Prawdy”), a także problemy zdrowotne, ograniczały w znacznym stopniu jego czas. Ale w istocie niewiele wiemy o tym etapie życia pisarza.

Czyżby więc owo niedoszłe spotkanie było zmysleniem Voglera? Nie twierdzi on, że Schulz istotnie znalazł się umówionego dnia we Lwowie;

domniemana  
chronologia

<sup>16</sup> B. Schulz, *Republika marzeń*, w: idem, *Proza*, przedmowa A. Sandauer, oprac. listów J. Ficowski, Kraków 1964, s. 406. Nieco częściej Schulz używa czasownika „spotykać”, jednak w opowiadaniach występuje on w sumie zaledwie jedenaście razy, wliczając w to dwa imiesłowy.

<sup>17</sup> Idem, *Emeryt*, w: ibidem, s. 367.

<sup>18</sup> List Brunona Schulza do Anny Płockier z 23 sierpnia 1940 roku, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 201.

listów nie ma

powołuje się tylko na jego list, tłumaczący niespełnienie obietnicy, również złożonej listownie. Ale listów przecież nie ma; nie ma też w korespondencji Schulza ani słowa o Voglerze. Skądinąd w części zachowanych listów również brak takich „krzyżowych potwierdzeń”. A wspomnienia Voglera budzą zaufanie. Część opisanych zdarzeń pokrywa się z relacjami pamiętnikarskimi innych autorów, część można sprawdzić w rozmaitych źródłach. Poza tym na lekturę *Autoportretu z pamięci* i odczucie wiarygodności wpływa sposób prezentacji własnej osoby przez autora (najdalszy od idealizacji, ale pozbawiony też udawanej skromności), a także spokojny, niemal beznamiętny tok narracji. We wstępie Vogler zapowiada: „Jak każda historia – nawet tak wątpliwa i ułomna jak niniejsza – nie jest to żadna literatura i nie rości sobie pretensji, aby nią być. To raczej jakby próba surowego zapisu, rodzaj stenogramu czy protokołu zeznań oskarżonego przed trybunałem. Nie wykluczam jednak (muszę to wyznać, skoro już zdecydowałem się na szczerłość), że ta asceza stylu jest tylko kokieterią i w końcu okaże się niczym innym, jak także pewnym odmiennym gatunkiem stylu. Ale w założeniach i intencjach zapis niniejszy, zmierzając do swobodnego rozrachunku, winien być – jak z terminu «rozrachunek» wynika – prawie matematycznie ścisły»<sup>19</sup>.

albo-albo

Oczywiście żadne tego typu deklaracje (poprzedzające większość pamiętników) nie gwarantują ani bezwzględnej prawdomówności, ani precyzyjnego przylegania do faktów (choć przecież idealnej zgodności z faktami – o ile takie w ogóle istnieją w „stanie czystym” – nie zapewniają również rozmaite „oficjalne” dokumenty). Dlatego racje autora można przyjąć lub odrzucić, bez konieczności weryfikacji. Mnie Vogler przekonał – wierzę w historyczny fakt niebytności Schulza w kamienicy przy ulicy Kętrzyńskiego we Lwowie.

### Między Sandauerem a Ficowskim

Prawdopodobnie Vogler zastanawiał się, czy w trzecim tomie wspomnień (obejmującym lata 1945–1971) nie powinien pomijać wydarzeń, o których ich uczestnicy (wciąż żyjący) woleliby zapomnieć. Do tych wahań odnosi się chyba fragment listu Tadeusza Różewicza z 6 grudnia 1979 roku: „Podziwiam Cię, że ciągniesz *Autobiografię* [...] pisz, Heniu, prawdę i tylko prawdę – wg staroświeckiego przepisu!”<sup>20</sup>.

19 H. Vogler, *Autoportret z pamięci. Część pierwsza*, s. 6.

20 W. i T. Różewiczowie, R. i H. Voglerowie, *Korespondencja*, zebrała, z rękopisów odczytała i przypisała mi oparzyła A. Romaniuk, Wrocław 2019, s. 167.



Przyjaźń obu pisarzy rozpoczęła się tuż po wojnie, w czasie studiów Różewicza w Krakowie. Vogler ogłaszał teksty przyjaciela w redagowanych przez siebie pismach i angażował się w publikowanie jego kolejnych tomów w Wydawnictwie Literackim, którego był redaktorem naczelnym (od momentu powstania do 1958 roku). Drukował o nim szkice i wydał pierwsze monograficzne ujęcia jego twórczości<sup>21</sup>. Różewicz natomiast przedstawił Voglera pod postacią Samuela w opowiadaniu *W najpiękniejszym mieście świata*, nawiązującym do wspólnego pobytu w Paryżu w 1957 roku; wspomina też o nim w *Dzienniku gliwickim* (w zbiorze *Matka odchodzi*). Kroniką tej przyjaźni jest niedawno opublikowana korespondencja rodzin obu pisarzy. Tom prezentowany był między innymi na międzynarodowej imprezie literackiej we Wrocławiu „Bruno Schulz. Festiwal” w październiku 2019 roku. Ale nazwisko Schulza pojawia się tylko w jednym liście. Pisząc do Voglera 15 grudnia 1966 roku, Różewicz formułuje złośliwie absurdalną genealogię: „Strindberg zrodził Witkacego Witkacy Gombrowicza Gombrowicz Gałczyńskiego Schulz Sandauera Sandauer Ficowskiego Bernhard Andrzejewskiego, Beckett... Broszkiewicza i Flukowskiego... Vogler Różewicza Różewicz Przybosia Przyboś Ozgę Michalskiego i Czernika Czernik Słupka Słupek Zofię Nałkowską Zofia Nał. Brezę... jedynie Mrożka nikt nie zrodził...”<sup>22</sup>. Ten wywód nawiązuje do wcześniejszego fragmentu listu: „Czytam gazety i czasopisma. Ale gdzie człowiek tylko otworzy, to zaraz: Sandaueryzm, Schulz, Gombrowicz (i jakże ten młody się nazywa?) Mrożkiewicz? Ficowski o Schulzu, Sandauer o Schulzu i Gombrowiczu (ze skrzyętym pomijaniem twojej prekursorskiej rozprawy – przed Sandauerem!). Musisz sam to przypomnieć – «Skamander» 1938 rok. Ale Ciebie to wszystko nic nie obchodzi. A nawet jeszcze gorzej: «masz to wszystko w dupie»... jak mi wyznałeś w Grand Hotelu przy piwie. Wprawdzie rodzi się we mnie brzydkie podejrzenie, że jednak cierpisz”<sup>23</sup>.

Różewicz oczywiście pomylił się co do prekursorstwa Voglera w piśmianiu o Schulzu; było wszak odwrotnie<sup>24</sup>. Możliwe nawet, że wspomniany artykuł *Dwa światy romantyczne* ze „Skamandra” stanowił w jakiejś mierze polemikę z krótkim (i dziwnym) tekstem Sandauera *Bruno Schulz i romantycy*, drukowanym prawie rok wcześniej w „Chwili”. Co więcej – mógł on zostać przyjęty przez redakcję zamiast nieznanego dziś szkicu

Różewicz  
i Vogler

21 O przyjaźni Różewicza i Voglera zob. A. Romaniuk, *Listy Tadeusza i Wiesławy Różewiczów do Henryka i Romany Voglerów. Wybór z lat 1958–2005*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” XLV, 2014, s. 109–110; J. Drzewucki, *Jeśli nie żyjesz, to też napisz*, „Twórczość” 2019, nr 10, <http://tworczość.com.pl/artykul/jesli-nie-zyjesz-to-tez-napisz/> (dostęp: 10.01.2020).

22 W. i T. Różewiczowie, R. i H. Voglerowie, op. cit., s. 90.

23 Ibidem, s. 89.

24 Precyzyjną chronologię recepcji Schulza podaje Piotr Sitkiewicz (op. cit., s. 279–285).

Sandauera o *Sanatorium pod Klepsydrą*, wysłanego przez samego Schulza do „Skamandra” razem z własną recenzją *Ferdydurke*<sup>25</sup>.

Vogler  
i Sandauer

Vogler poznał Sandauera, podobnie jak Henryka Webera, przy okazji współpracy z krakowskim „Nowym Dziennikiem”<sup>26</sup>. O obu pisze we wspomnieniach z sympatią, chociaż znacznie cieplej o Weberze. Nie zapomniał jednak o długu wdzięczności wobec Sandauera, który pomógł mu, kiedy w roku 1945 powrócił z obozu do rodzinnego Krakowa, gdzie wszakże nikogo z rodziny już nie zastał. To zdarzenie, opisane w *Autoportrecie z pamięci*, Vogler odnotował również w poświęconym Sandauerowi szkicu pośmiertnym *Odejście niezastąpionego*<sup>27</sup>. Zapowiadawszy przyjęcie osobistego punktu widzenia, próbował (niezbyt skutecznie) nie budować mu przy tej okazji pomnika – podkreślił niewątpliwe zasługi i specyfikę jego postawy jako krytyka, ale starał się nie ukrywać śmieszności, braku poczucia humoru i dystansu do samego siebie. Pisze o „niciach przyjaźni” łączących go ze zmarłym, choć nie o przyjaźni samej. Zresztą Sandauer w swoich tekstach faktycznie rzadko wymienia nazwisko Voglera (na przykład gdy wspomina przyjazd do Krakowa w 1936 roku, napomyka tylko o Weberze<sup>28</sup>); przywołuje je między innymi w związku z pierwszym powojennym wydaniem prozy Schulza. Mimo to Vogler mógł być postrzegany jako stronnik Sandauera.

milczenie  
Ficowskiego

Czy dlatego nie zwrócił się do niego Jerzy Ficowski? Czy nie przeczytał jego *Autoportretu z pamięci*? Przecież wiedzieli o sobie. Obaj publikowali w „Życiu Literackim”, nieraz na sąsiednich kolumnach; na przykład obok końcowego fragmentu artykułu Ficowskiego *Przypomnienie Brunona Schulza* zamieszczono recenzję Voglera z premiery w teatrze „Groteska”<sup>29</sup>. Wydaje się też niemożliwe, że Vogler nie wiedział o apelach Ficowskiego w sprawie Schulza drukowanych w 1948 roku w pismach, z którymi współpracował<sup>30</sup>. Czyżby uznał, że skoro spotkanie we Lwowie nie ziściło się, a cała jego korespondencja przepadła podczas wojny, nie ma niczego ważnego do zaoferowania Ficowskiemu? A może związek

- 25 Schulz pisze o tej wysyłce w liście do Romany Halpern z 21 lutego 1938 roku (B. Schulz, *Księga listów*, s. 166–167). 19 lipca tegoż roku Sandauer konstatuje brak swojego artykułu w numerze 96–98 pisma, dodając: „Moim zdaniem artykuł ten jest, jak dla «Skamandra», może zbyt algebraiczny” (ibidem, s. 312).
- 26 Podobno pierwsze spotkanie z Sandauerem odbyło się w żydowskiej knajpce „U Szmaki” (w innych źródłach nazywanej „Pod Szmaką”), zob. H. Vogler, *Wyznanie mojeszowe. Wspomnienia z utraconego czasu*, wyd. 2, Kraków–Budapeszt 2011, s. 131.
- 27 „Życie Literackie” 1989, nr 30, s. 4.
- 28 A. Sandauer, *Byłem...*, Warszawa 1991, s. 35.
- 29 „Życie Literackie” 1956, nr 6, s. 7.
- 30 J. Kandziora, *Poeta w labiryncie historii. Studia o rolach pisarskich Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2016, s. 295–340 (rozdział *Przestrzenie pamięci, przestrzenie rozproszenia*).

z Schulzem, przeżyty bardzo osobiście, traktował jako tę część własnej biografii (i materii literackiej czekającej na wyzyskanie), której przed publikacją *Autoportretu z pamięci* nie chciał ujawniać? Wreszcie o wszystkim mogło zdecydować specyficzne *désintéressement* Voglera wobec podobnych spraw, co wypominał mu (z niedowierzaniem) Różewicz.

Ficowski natomiast nie uwzględnił nigdzie wspomnień Voglera pewnie z tego samego powodu, z którego nie odniósł się do wielu innych retrospektywnych przekazów o Schulzu, ogłoszonych drukiem w prasie czy książkach, a więc już „zabezpieczonych” przed zaturacją i ogólnie dostępnych. Wykorzystywał głównie te relacje ustne i rękopiśmienne, których był (czuł się) dysponentem. A może, podobnie jak w przypadku zaginionych listów Schulza do Stefanii Dretler-Flin, zachował rezerwę, nie ufając w pełni i tej rewelacji?<sup>31</sup>

Nie jest jasne, czy Vogler faktycznie mógł się stać obiektem jego niechęci jako wydawca pierwszej powojennej edycji Schulza (*Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą. Kometa* z roku 1957) ze wstępem Sandauera<sup>32</sup>, nazwanym przez Ficowskiego „dość ciężkostrawną rozprawą seminaryjną”<sup>33</sup>. Sprawa została przypomniana przez Sandauera, tuż po ukazaniu się kolejnego tomu Schulza (w którego tworzeniu brał już udział także Ficowski), w artykule *Wojna o Schulza*, opublikowanym w 5. numerze „Współczesności” z 1965 roku: „Zapowiedzią zachodzących w naszej polityce kulturalnej zmian była prośba o napisanie przedmowy do Schulza, z którą zwrócił się do mnie w 1955 r. Henryk Vogler, ówczesny kierownik Wydawnictwa Literackiego. Wstępowi swemu chciałem nadać charakter teoretyczny, ukazując Schulza jako prekursora nowoczesnych koncepcji sztuki. Zaproponowałem wobec tego, aby posłowie ściśle biograficzne napisał zbieracz jego korespondencji, Jerzy Ficowski. Niestety, Wydawnictwo mój wniosek odrzuciło, o co niedoszły «posłowiec» miał żywić pretensje – właśnie do mnie. Od tego mianowicie czasu zaczęły się jego – podejmowane z najrozmaitszych okazji ataki na moja osobę”<sup>34</sup>.

W liście do redakcji pisma Ficowski natychmiast zaprotestował przeciwko „fałszywej i uwłaczającej” roli, w jakiej wystąpił w artykule Sandauera, i zaprzeczył atakom kierowanym wobec swego adwersarza<sup>35</sup>. Ten,

casus belli

31 Zob. S. Rosiek, *Nota edytorska*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019, s. 150.

32 Wstęp do zbioru Schulza, zatytułowany *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, Sandauer zamieścił wcześniej w „Przeglądzie Kulturalnym” 1956, nr 31, s. 6–7, 9.

33 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, „Nowa Kultura” 1957, nr 45, s. 3.

34 A. Sandauer, *Wojna o Schulza*, „Współczesność” 1965, nr 5, s. 3; przedruk w: idem, *Dla każdego coś przykrego*, Kraków 1966. Autor podobnie przedstawia ten fakt we wstępie do artykułu o listach Gombrowicza, przesuwając datę na rok 1956 i nie wymieniając nazwiska Ficowskiego (A. Sandauer, *Dzieje kłótniwej przyjaźni (I)*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 170).

35 J. Ficowski, [List do Redaktora Naczelnego „Współczesności”], „Współczesność” 1965, nr 6, s. 11.

inwektywa

odpowiadając w kolejnym numerze „Współczesności”, skrupulatnie wyliczył wszystkie wypadki, które uznał za osobiste napaści, w tym zdarzenie ze Zjazdu Związku Literatów Polskich w Poznaniu w 1957 roku, kiedy „p. Ficowski wystąpił z inwektywą wobec Komisji Kwalifikacyjnej” pracującej pod przewodnictwem Sandauera. I dodał: „W swym zjazdowym przemówieniu Henryk Vogler zakwalifikował wystąpienie Ficowskiego jako «personalne»”<sup>36</sup>. Ficowski wypierał się jednak nie tylko ataków na Sandauera. Pisał również: „To nieprawda – i Sandauer wie o tym – że zacząłem «żyć pretensje» do niego wskutek odrzucenia przez Wydawnictwo Literackie wniosku Sandauera, abym (w 1956 r.) napisał posłowie do ówczesnego wydania Schulza. Nie mogłem mieć do nikogo pretensji o coś, czego istnienia podejrzewać nie mogłem. O takim projekcie i o odrzuceniu go dowiedziałem się dopiero dzisiaj, czytając Sandauera we «Współczesności»”<sup>37</sup>.

słowo  
honoru!

Sandauer odpowiedział: „W sprawie tego posłowania nie mam, niestety, żadnych dowodów pisemnych i mogę tylko oświadczyć pod słowem honoru, że taką propozycję zrobiłem Wydawnictwu Literackiemu, że ono ją odrzuciło i że p. Ficowskiemu o niej powiedziałem. Jeśli o tym zapomniał, to nie moja w tym wina”<sup>38</sup>.

36 *Korespondencja* [list Artura Sandauera do Redaktora „Współczesności”, 21 III 1965], „Współczesność” 1965, nr 7–8.

37 J. Ficowski, [List do Redaktora Naczelnego „Współczesności”], „Współczesność” 1965, nr 6, s. 11.

38 *Korespondencja* [list Artura Sandauera do Redaktora „Współczesności”, 21 III 1965], „Współczesność” 1965, nr 7–8. Przy okazji warto przypomnieć, że choć Ficowski na ogół przedstawiany jest (zgodnie z prawdą) jako rzetelny krytyk niefrasobliwych interpretacji i przeinaczeń Sandauera oraz ofiara jego nieuczciwości, szczególnie w sprawie pakietu listów Schulza (zob. J. Kandziora, op. cit., rozdział *Akwizytor Księgi Brunona Wielkiego*, część 5), to jednak i on nie zawsze postępował *fair*. Słusznie podważając zdanie swojego adwersarza o komunizowaniu Schulza, Ficowski powołuje się w *Okolicach sklepów cynamonowych* (Kraków 1986, s. 52, 55) na wywiad przeprowadzony z Sandauerem przez Ryszarda Pietrzaka (*Świat Brunona Schulza*, „Trybuna Ludu” 1982, nr 281, s. 6); przemilcza jednak sformułowany tam, a uzasadniony bardzo wiarygodnie zarzut pominięcia Sandauera jako informatora w *Regionach wielkiej herezji* (Kraków 1967; 2 wyd. 1975). W wywiadzie krytyk mówi o wakacjach spędzanych z Schulzem: „Czytał mi wówczas rozpoczętą i nigdy nieukończoną powieść pt. *Mesjasz*. Pamiętam tylko pierwsze jej zdanie: «Wiesz – powiedziała mi rano matka. – Nadszedł Mesjasz. Jest już w Samborze»”. Dalej przywołuje odpowiedni fragment *Regionów wielkiej herezji* (z 2 wydania na s. 267): „Jak wspomina jeden ze słuchaczy tych lektur, była w nich mowa o tym, jak to ludzie podawali sobie z ust do ust radosną wieść, że oto Mesjasz nadchodzi i jest już o trzydzieści zaledwie kilometrów od Drohobycza...”. I komentuje: „Otóż, nie żadnych «trzydzieści kilometrów», co brzmiałoby, przyzna pan, dość dziwnie w powieści o charakterze biblijnym, lecz «jest już w Samborze» [...]. Rzecz w tym, iż p. Ficowski założył sobie niewymienianie mojego nazwiska nawet tam, gdzie informacje czerpie bezpośrednio z tego, co mu w latach 1954–55 opowiadałem. Woli mnie zapseudonimować [...]. W tym wypadku zapseudonimował nawet «Sambor», ponieważ gdyby wymienił tę miejscowość, znaną jako moje miasto rodzinne, stałoby się jasne, że owym «jednym ze słuchaczy» jestem ja. Przykłady zatajania mojego nazwiska znajdzie pan i w innych miejscach książki (np. na str. 116). Ale mniejsza o to. Jeśli chodzi o zbieranie materiałów o Schulzu, Jerzy Ficowski i tak ma wielkie zasługi...”. Ten temat Sandauer porusza również w tomie *Byłem...*, s. 134–135.

Rozstrzygnięcia sporu nie przynosi *Autoportret z pamięci*. Vogler odnotowuje „rozluźnienie rygorów” w latach 1955–1957, dających Wydawnictwu Literackiemu szansę „inicjatyw, o których przedtem nie można było nawet marzyć”. Nie podaje jednak konkretnych detali ani nazwisk: „Drugi [obok Gombrowicza] literacki idol mej młodości, Bruno Schulz, już nie żył. O szczegółach jego zamordowania dowiedziałem się po powrocie z obozu. Ale również i w tym wypadku mogłem dopiero obecnie, po latach ostracyzmu dla jego twórczości, przyczynić się do wznowień”<sup>39</sup>.

W 1987 roku Ficowski zwrócił się do Voglera z prośbą o wyjaśnienia w tej sprawie. Tak przynajmniej można wnioskować z odpowiedzi ówczesnego redaktora wydawnictwa<sup>40</sup>. Wynika z niej również, że korespondenci utrzymywali tylko sporadyczne kontakty. Vogler odnotowuje dedykację Ficowskiego na tomie *Ołowiani żołnierze* (z 1948 roku) i spotkanie na którymś ze zjazdów Związku Literatów Polskich, nie określając jego miejsca ani roku (czyżby chodziło o ten wspomniany przez Sandauera?). Stwierdza zresztą: „nie jestem w stanie stwierdzić z całą pewnością, o czym wtedy dokładnie rozmawialiśmy, a w szczególności potwierdzić słów dotyczących Artura Sandauera”<sup>41</sup>. Kilkanaście dni później odpowie na kolejną prośbę, tym razem – jak można się domyślać – o doprecyzowanie szczegółów:

„ucieszył mnie Pański list, potwierdzający moją nadzieję, że ta szczególna sytuacja nie spowoduje zaistnienia między nami nieporozumień i zgrzytów. Naturalnie, zdawałem sobie sprawę z tego, że nie chodzi Panu tylko o moje słowa dotyczące Sandauera, ale głównie o całą historię z posłowiem do I wydania Schulza. Ale moja «niepamięć» odnosi się również do tej sprawy, która miała miejsce 30 lat temu, tym bardziej, że z WL wyszedłem wkrótce potem (w 1958 r., w okolicznościach opisanych w III tomie mego «Autoportretu z pamięci») i nie posiadam osobiście żadnych odpowiednich materiałów czy dokumentów.

Całą tę historię przypominam sobie tylko jak przez mgłę, w pamięć moją wryły się głównie boje i spory, które musiałem prowadzić z ówczesnymi «czynnikami» dla przeforsowania w ogóle owego wydania. Zdaje mi się, że była wtedy mowa o Pańskim posłowiu, ale wydaje się mało

zeznanie  
Voglera

<sup>39</sup> H. Vogler, *Autoportret z pamięci. Część trzecia. Dojrzałość*, Kraków 1981, s. 161. Vogler wspomina także o trudnościach w przeforsowaniu wydania pracy Sandauera *O jedności treści i formy oraz Teorii widzenia* Strzemińskiego (s. 162). Aby właściwie ocenić sytuację, trzeba wziąć pod uwagę, że w roku 1956 czy 1957 Ficowski nie zajął jeszcze pozycji „pierwszego schulzologa” – *Regiony wielkiej herezji* ukazały się dopiero dziesięć lat później (zwraca na to uwagę Jerzy Kandziora).

<sup>40</sup> W zespole [Korespondencja Henryka i Romany Voglerów], Biblioteka Narodowa, Archiwum Henryka Voglera, nr akcesyjny 19303, teka A–I, nie ma listów Ficowskiego.

<sup>41</sup> List z 17 marca 1987 roku, maszynopis, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, *Korespondencja Jerzego Ficowskiego*, teka U–Wa, nr akcesji 61/79. Za zwrócenie uwagi na listy Voglera do Ficowskiego i udostępnienie ich kopii serdecznie dziękuję Jerzemu Kandziorze.

prawdopodobne, aby to Sandauer zaproponował Pana jako jej autora. Sądzę dziś, że zrezygnowaliśmy zasadniczo z posłowia, dochodząc do wniosku, że przedmowa w tym wypadku wystarczy. Ale to, oczywiście, wszystko wspomnienia mgliste i zatarte, nie mógłbym być miarodajnym i odpowiedzialnym świadkiem w żadnym sporze<sup>42</sup>.

dyplo-  
matyczne  
odstąpienie

Vogler nie potwierdza słów Sandauera o propozycji złożonej wydawnictwu (ale też jednoznacznie im nie zaprzecza), przyznaje się natomiast do odrzucenia projektu edycji opowiadań Schulza z posłowiem. Z wyrażoną ulgą (i może obawą o ciąg dalszy) nawiązuje do nadziei wyrażonej na początku listu, podsumowując swoje dość mętne (albo dyplomatyczne) wyjaśnienia: „Mądrze i słusznie, że przechodzi Pan nad tym do porządku”, po czym załącza stosowną dawkę miłych słów o adresacie. Z braku dalszych listów można wnioskować, że Ficowski zrezygnował z kontynuowania indagacji.

### Człowiek, który śnił

Możliwe, że Vogler rzeczywiście nie pamiętał wszystkich detali związanych z wydaniem *Sklepów cynamonowych*, *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Komety*, pochłonięty „pokonywaniem przeszkód” przy załatwianiu opinii i zezwoleń<sup>43</sup>. Może zdecydowała o tym również ekscytacja możliwością publikacji dzieł szczególnie ważnych dla jego młodzieńczych wyborów i kształtujących jego literacki gust? A może również towarzyszące tym wspomnieniom własne prace pisarskie? Rok przed drukiem opowiadań Schulza Vogler, znany już jako krytyk i publicysta, zadebiutował w roli powieściopisarza książką *Niepospolici*, a po wspomnianym tomie opowiadań *Ocalony z otchłani* wydał w 1960 roku w Czytelniku kolejną powieść – *Człowiek, który śnił*. Jej pierwszą wersję stworzył w roku 1938, „pod wpływem Adolfa Rudnickiego ze *Szczurów*, Gombrowicza, a przede wszystkim Schulza<sup>44</sup> (już sam tytuł można odczytać jako aluzję do korespondencji autora z Schulzem!). Maszynopis powieści, owinięty razem z dwiema cynowymi łyżkami w szal matki, był jedynym ocalałym śladem przedwojennej przeszłości pisarza. Książka nie spełniała wymogów realizmu socjalistycznego, „mieściła się w grząskiej, śliskiej, mglistej aurze literatury końca lat trzydziestych, [...] o których w roku 1948 i w kilku latach następnych mówiono, że niosą z sobą coś obrzydliwego, dławiącego, zaturawającego. [...] Wszystko tu było brzydkie i brudne, a także niepewne<sup>45</sup>.

spóźniony  
debiut

42 List z 29 marca 1987 roku, maszynopis, ibidem.

43 H. Vogler, *Autoportret z pamięci. Część trzecia*, s. 162.

44 Ibidem, s. 69.

45 Ibidem, s. 69–70.

Czekając na odwilż, autor dokonał „korekt stylistycznych” i uspokoił „młodzieńcze jaskrawości językowe”. Mimo to sam ocenił, że książka była spóźniona; jej „rozmach, buńczuczność, ambicje artystyczne musiały się w momencie druku wydać już w jakiś sposób wtórne, po raz któryś z rzędu przetrawione”<sup>46</sup>.

Henryk Bereza w prywatnym liście do autora napisał o *Człowieku, który śnił*: „Wizja Miasteczka z powieści jest mniej poetycka niż u Schulza, więcej tu – żeby tak powiedzieć – realistycznej groteski. Dziwność miasteczka jest przeniknięta ironią, patos niby-Schulzowskich okresów filozoficznie jest dezawuowany raz po raz świadomą przesadą przypominającą Gombrowiczowskie grymasy”<sup>47</sup>. Szkoda rozwadniać tę celną charakterystykę, ale należy dodać, że miasteczko (i jego przedmieścia), przez cały czas pogrążone w deszczowej aurze i spowite odrealniającą wszystko szarością, mogłoby być tłem opowiadania Schulza. Również rodzina głównego bohatera, składająca się z postaci w różny sposób kalekich (fizycznie, moralnie, intelektualnie), pasuje do tego tła. Jest tu nawet miejscowa wariatka tańcząca na ulicy i uwodzicielska (choć tłusta) służąca. Ale dialogi („my tu tak gadu, gadu”, „ano, powiedzcież”, „Weź se go. Sram na niego”, „całuję rączki”) i inne rysy skarykaturowanej obyczajowości skutecznie zakłócają skojarzenia z prozą Schulzowską. Jej przebłyski przeświecają wszakże gdzieniegdzie przez pogmatwaną tkanę słów. Oto kilka z licznych przykładów<sup>48</sup>: „Na łózkach wznosiły się zawile kondygnacje poduszek, pierzyn i kołder, które w podejrzenie białej niewinności wydychały z siebie zapachy nocy” (s. 13). „Całe to podwórze samo przypominało po trosze czworograniastą pakę na śmieci, zabite u góry szczelnie niebem, które odchyłało się tylko niekiedy, latem, wówczas pozwalało oglądać piękne obrazy, tkane z niebieskiej materii i złotych nitek słońca” (s. 50). „[...] drewniane oszalenie z lewej strony zawierało w sobie wejście do piwnicy otwierającej się w dół i w głąb, ongiś w dzieciństwie stanowiącej sezam ukrytych skarbów, oporną skałę, w którą stukano się moją laską i oto rozstępowały się ściany, tryskał źródłowy poezji, schodziło się zimnymi krętymi przejściami tam, gdzie woda ściekała z murów, gdzieś pod spodem buzował ogień, zaraz wyłonił się z mroku pieczara Sindbada Żeglarza, zaczarowana grota hrabiego Monte Christo, o tak, piękne to były czasy” (s. 51). „Hieronim tymczasem, wpatrzony ponuro w akta przed sobą, pracował. [...] gazeta, którą przyniósł ze sobą, była zagięta w pół przez środek jakiegoś artykułu i widać było rząd liter bez sensu, w środku zaś jedno słowo: Borneo. Hieronim nie

pod znakiem  
Schulza

<sup>46</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Numery stron według drugiego wydania, Warszawa 1977.

przerywając pracy, patrzył z ukosa na owo Borneo. Nie przypomina sobie dokładnie, co to słowo oznacza, wiedział, że jest to jakaś nazwa geograficzna, migotało mu to przed oczyma jako coś dalekiego, kolorowego, słonie, palmy, dżungla [...] Borneo poczęło się rozszerzać, wyłazić poza brzegi gazetowego papieru, rozpychać się po całym stole. [...] teraz okazuje się szmaragdowym morzem, które długimi wilgotnymi językami wdziera się w głąb lądu [...]” (s. 264). „[...] skierował Makary swe kroki do sypialni rodziców. [...] Tuż obok drzwi znajdowało się lustro. Stał przed nim bezmyślnie i patrzył w czarną, gładką, aksamitną taflę, w której zdawały się teraz drgać niewidzialne siły, kłębiły się upiornym mętem obrazy, ktoś się tam formował, ktoś się tworzył, w ciemnościach pulsowało tajemnicze serce. Rozbudzony naraz Makary pilnie i namiętnie szukał tam siebie, przeczuwał poza lśniącem hebanem zwierciadlanego bezdna narodziny nowego człowieka” (s. 278).

drugi Schulz

Czy te fragmenty wystarczą, aby Henryka Voglera jako autora *Człowieka, który śni* zaliczyć do grona schulzoidów (w rozumieniu Branislavy Stojanović<sup>49</sup>)? Pewnie i tak nie ma to większego znaczenia – krąg schulzoidów wciąż rośnie i pączkuje, a kryteria przynależności do niego nie są sztywno określone. Trudniej odpowiedzieć na pytanie o tożsamość ontologiczną Schulza, „który śni”, ukazanego w *Autoportrecie z pamięci*, z Schulzem, który pisze *Sklepy cynamonowe* lub dyskutuje z Gombrowiczem. Ale i o tym drugim, podobno „prawdziwym” i „realnym”, mówimy przecież często w trybie przypuszczającym, odwołując się nie tylko do własnej wiedzy, lecz i do wyobraźni. Albo do snów.

<sup>49</sup> Zob. P. Sitkiewicz, *Schulzoidzi*, „Schulz/Forum” 8, 2016, s. 3–4.



# Mirosław Wójcik: Emil Zegadłowicz – Bruno Schulz. Kwerenda archiwalna

## Archiwum

Główną pomocą w rekonstruowaniu wzajemnych inspiracji artystycznych i kontaktów osobistych Emila Zegadłowicza i Brunona Schulza były dla mnie zasoby rodzinnego archiwum autora *Zmór*, jakie on sam pieczołowicie tworzył od najwcześniejszych lat aktywności twórczej, czyli od chwili, gdy jako kilkuletnie dziecko z pokoju uwiecznionego później w dramacie *W pokoju dziecinnym* pisał po niemiecku listy do ojca pracującego w przyległym gabinecie. Dziesiątki tysięcy dokumentów, na które dziś składa się obfita korespondencja, pierwodruki książek, kolekcje recenzji prasowych, rękopisy nieopublikowanych dzieł, kolejne redakcje i odbitki korektorskie ogłaszanych drukiem utworów, notatniki pisarza, bruliony listów, fotografie, dokumenty osobiste, pisma urzędowe – wszystko to zaledwie fragmentarycznie usystematyzowane w zespoły tematyczne, pozostawało w zapomnieniu od śmierci pisarza w roku 1941.

Badacza, który chciałby zbiory owego archiwum potraktować jako brulion, z którego wyczytać można historię łączącą w okresie dwudziestolecia międzywojennego dwóch twórców i dwie prowincje, Gorzeń Górny i Drohobycz, spotka przykra niespodzianka. Wśród różnorodnych zapisków Emila Zegadłowicza, który skrupulatnie notował i gromadził zarówno najdrobniejsze znaki poruszeń swego ducha, jak i dotkliwe ciosy zadawane mu przez nieubłagany świat instytucji fiskalnych, sądowych i medycznych, bezpośrednie i naoczne ślady egzystencji i twórczości Brunona Schulza są i nieliczne, i zdawkowe. Jeszcze mroczniejszy obraz owych związków rysuje się po stronie twórcy *Sklepów cynamonowych* – tu ślad Zegadłowicza ginie po dwóch zaledwie listowych wzmiankach.

Dzisiaj w okrucinach rozbitego zwierciadła niewątpliwie serdecznej zażyłości, jaka – zwłaszcza u kresu II Rzeczypospolitej – łączyła Zegadłowicza i Schulza, przeglądać się muszą jedynie nasze bardziej lub mniej trafne domysły, hipotezy, rekonstrukcje. Niestety, poszukując śladów obecności Schulza w archiwum Zegadłowicza, częścię będziemy

archiwista  
od dziecka

przykra  
niespodzianka

musieli konstatować, czego w nim w tym zakresie nie ma, i zamiast charakteryzować dokumentujące tę przyjaźń materiały, zmuszeni będziemy stawiać pytania o powody tej nieobecności.

### „Wiemy, że...”

Niestrudzony badacz Schulzowskich światów, Jerzy Ficowski, nie miał wątpliwości, kiedy pisał: „Wiemy, że wśród [osób, z którymi Schulz utrzymywał listowną łączność – przyp. M. W.] był [...] Emil Zegadłowicz”<sup>1</sup>. Niestety, pewności badacza nie dorównała jego precyzja faktograficzna, pozwalająca nam odkryć przesłanki uprawdopodobniające słuszność tej tezy. Próżno szukać śladów tej korespondencji w Schulzowskiej *Księdze listów*, pieczołowicie odnotowującej wszystko, co w tej materii wypłynęło na bezpieczny brzeg naszego świata. Brak tych listów, oczywiście, niczego nie przesądza – wiemy wszak, jak okrutny los spotkał inne zespoły epistolarne drohobyckiego samotnika. Ogień cywilizacyjnych szaleństw XX wieku snadnie mógł pochłonąć i te listy – rękopisy jednak płoną... Niestety, śladów domniemanej wymiany listów z Schulzem nie odnajdziemy także w – dość kompletnym, zachowanym wbrew logice dziejów – archiwum Zegadłowicza, który nie tylko skrzętnie gromadził i systematyzował własną korespondencję, ale i w odręcznie nanoszonych komentarzach wyjaśniał szczegóły treści otrzymanych listów i nie skąpił uwag o własnym życiu „z myślą – jak sam pisał – o moich biografach przyszłych”<sup>2</sup>.

Twórca *Zmór*, istotnie, prowadził nader obfitą korespondencję z nader licznymi bogami artystycznego panteonu II Rzeczypospolitej. Poświadczane wymienianymi listami szczególnie serdeczne więzy utrzymywał między innymi z Jerzym i Witoldem Hulewiczami oraz Julianem Tuwimem. Rzadsze kontakty dokumentuje korespondencja z polskimi i obcymi literatami, krytykami, tłumaczami. Do dziś w archiwum pisarza zachowały się listy Ottona F. Bablera, Władysława Broniewskiego, Arona Cotruşa, Ottona Forsta Battaglii, Jaroslava Zavady, Jerzego Bandrowskiego, Jana Emila Skiwskiego, Franciszka Suknarowskiego, Mariana Zdziechowskiego, Stanisława Baczyńskiego, Stefana Żechowskiego, Mariana Ruzamskiego, Bolesława Leśmiana, Wacława Berenta, Heleny Boguszewskiej, Jerzego Borejszy, Gustawa Bychowskiego, Stefana Jaracza, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Juliusza Kleinera, Jana Kuglina, Jana Lorentowicza, Kornela Makuszyńskiego, Józefa Mehofer, Stanisława

z myślą  
o biografach

1 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 203.

2 E. Zegadłowicz, S. Żechowski, M. Ruzamski, *Korespondencja 1936–1944*, wstęp i oprac. M. Wójcik, t. 1, Kielce 2002, s. 139–140.



Emil Zegadłowicz, fotografia z lipca 1938 roku

tylko nie  
Schulz

Miłaszewskiego, Gustawa Morcinka, Leopolda Staffa, Jana Stura, Artura Marii Swinarskiego, Stanisława Szpotańskiego, Jana Sztaudyngera, Kazimiera Tetmajera, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Jerzego Zawieyskiego, Leona Chwistka, Mieczysława Czuchnowskiego, Juliana Fałata, Józefa Aleksandra Gałuszki, Artura Górskiego, Wlastimila Hofmana, Pawła Hulki Laskowskiego, Władysława Orkana-Smreczyńskiego, Karola Huberta Rostworowskiego, Ludwika Solskiego, Wandy Wasilewskiej, Mariana Wawrzeńckiego, Marii Jehanne Wielopolskiej, Jana Wiktora, Stanisława Wyrzykowskiego i wielu innych. Niestety, nie udało się potwierdzić kontaktów korespondencyjnych Zegadłowicza i Schulza.

### „Wysłać trzeba”

na końcu listy

Pierwszym, w porządku chronologicznym, dowodem obecności Schulza w sferze towarzyskich sympatii Zegadłowicza jest nazwisko drohobyckiego artysty zanotowane na liście wysyłkowej *Zmór*<sup>3</sup>. Książka ukazała się w sprzedaży 7 września 1935 roku i w tym samym dniu Zegadłowicz rozpoczął rozsyłanie pięćdziesięciu egzemplarzy autorskich książki. Pierwsze miejsca na sporządzonej przezeń liście, zawierającej nazwiska dwudziestu dwóch osób, zajmują kolejno: Mieczysław Grydzewski, Antoni Słonimski, Emil Breiter, Władysław Broniewski i Julian Tuwim. Wśród pozostałych odnajdujemy Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Irenę Krzywicką, Pawła Hulkę-Laskowskiego, Jana Kuglina, Gustawa Bychowskiego. Następną partię książek ekspediował 12 września ówczesny nieformalny sekretarz pisarza Józef Stożek (tym razem *Zmory* wysłane zostały między innymi do Adama Polewki i Leona Kruczkowskiego), kolejną – 29 i 30 września – ekspediował ponownie Zegadłowicz (do Stanisławy Wysockiej, Tadeusza Sinki, Kazimierza Czachowskiego i innych). Przyznanej Zegadłowiczowi puli książek nie wystarczyło na obdarowanie osób, których nazwiska zapisał na przygotowanej wcześniej liście, gdzie pod nagłówkiem „Wysłać trzeba” widnieją nazwiska między innymi: Wandy Wasilewskiej, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Henryka Ułaszyna, Jana Emila Skińskiego, Adama Znamierowskiego oraz Brunona Schulza (zapisanego jako „Szulc”). Jeśli podkreślenia i znaczki odhaczenia towarzyszące niektórym nazwiskom na tej liście odczytywać należy jako znak zrealizowanej wysyłki, to wnioskować możemy, że we wrześniu 1935 roku *Zmory* do Drohobycza raczej nie zostały wyekspediowane.

3 Idem, *Żywoć Mikołaja Srebrmpisanego*, cz. 4: *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*, Warszawa 1935; wyd. 2, Kraków 1936; wyd. 3, Kraków 1936.

## Schulz czyta Zegadłowicza

O lekturze powieści Zegadłowicza przez Schulza wiemy z jednej spośród dwóch uwag, jakie o gorzeńskim twórcy drohobycki pisarz pomieścił w swych listach. W pisanym 5 grudnia 1936 roku liście do Romany Halpern refleksja poświęcona *Zmorom* jest w tym rzeczowym raczej liście objętościowo najobszerniejsza, a jej temat zdaje się wywoływać inicjująca list uwaga o ogólnoludzkiej wspólnocie doznań jako warunku koniecznym dla porozumienia się poprzez dzieło sztuki: „Czytam teraz *Zmory* Zegadłowicza. Bardzo mnie to interesuje i podnieca. Poza tą książką widzę kontury innej książki, którą sam chciałbym napisać. Tak że właściwie nie wiem, czy czytam tę książkę, czy też tę potencjalną i nie zrealizowaną. Tak czyta się najlepiej, gdy się między wiersze wczytuje siebie, własną książkę. Tak czytaliśmy za dzieciństwa, dlatego potem te same książki, ongiś tak bogate i pełne mięszu – potem w dorosłym wieku są jak drzewa огоłocone z listowia – z naszych dopowiedzeń, którymi kitowaliśmy ich luki. Nie ma już nigdzie tych książek, które czytaliśmy w dzieciństwie, rozwiwały się – zostały nagie szkielety. Kto miałby jeszcze w sobie pamięć i mięsz dzieciństwa – powinien by je napisać na nowo, tak jak były wtedy. Powstały prawdziwy *Robinson* i prawdziwy *Gulliver*”<sup>4</sup>.

Zmory jako pretekst

Użyty tu przysłówek „teraz” powoduje, że – zdawałoby się – jednoznaczna identyfikacja lektury Schulza traci skutecznie swą precyzję. Czy „teraz” jest sygnałem lektury dopiero zakupionej/otrzymanej powieści Zegadłowicza, czy sięgnięciem po niegdyś odłożony tom? Od odpowiedzi na to pytanie zależy bowiem możliwość ustalenia, k t ó r e *Zmory* czytał Bruno Schulz? Burzliwe dzieje recepcji powieści Zegadłowicza spowodowały bowiem, że w okresie od września 1935 do lipca 1936 roku ukazały się trzy – zróżnicowane redakcyjnie (wskutek tego treściowo) – wydania tego dzieła<sup>5</sup>. Pierwsze wydanie o nakładzie 1500 egzemplarzy trafiło do wybranych jedynie czytelników (a mamy powody, by sądzić, że wśród nich nie znalazł się Schulz), drugie – ogłoszone w grudniu 1935 roku w nakładzie 3000 egzemplarzy – zostało skonfiskowane na polecenie prokuratury krakowskiej, jakkolwiek sam autor zapewniał, że konfiskata dotknęła tylko nielicznych niesprzedanych egzemplarzy, a „Całe 3000 egz[emplarzy] *Zmorów* [!] rozesłane po Rzplitej”<sup>6</sup>. Czy to wówczas powieść trafiła do rąk Schulza, czy też musiał się

które Zmory?

4 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 5 grudnia 1936 roku; cyt. za: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 145.

5 Zob. M. Wójcik, *Wstęp*, w: E. Zegadłowicz, *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*, oprac. M. Wójcik, Wrocław–Warszawa–Kraków 2006, s. I–CXXV.

6 Ibidem, s. XLVII.

zadowolić egzemplarzem trzeciego wydania *Zmór* (pozbawionego przez cenzora czterdziestu pięciu fragmentów pierwszej edycji<sup>7</sup>), które ukazało się w lipcu 1936 roku? Kilka miesięcy dzielące ostatnią edycję powieści od jej lektury pozwala nam chyba mniemać, że z dziełem Zegadłowicza Schulz zapoznał się dzięki wydaniu trzeciemu, które, wzorem poprzedniej edycji, ozdobiono ilustracjami Zbigniewa Pronaszki.

### Zegadłowicz czyta Schulza

W okresie aktywności literackiej Schulza, której świadectwem były publikacje książkowe i prasowe, zatem w latach 1933–1939, Zegadłowicz zapewne systematycznie śledził publikowane na łamach „Skamandra” i „Wiadomości Literackich” opowiadania, szkice i inne słane do redakcji periodyku wypowiedzi Schulza. Niekiedy publikacje obu twórców sąsiadowały na stronach tego samego numeru „Wiadomości Literackich”<sup>8</sup>. Co prawda, Zegadłowicz po 1932 roku, czyli po latach niesłychanej finansowej prosperity poznańskiej, kiedy jego miesięczne dochody przekraczały 4000 zł, nie mógł już pozwolić sobie na prenumeratę periodyków literackich, ale systematyczną lekturę tygodnika Grydzewskiego umożliwiali mu niekiedy znajomi (wśród nich tarnobrzescy przyjaciele pisarza: Janina Pawlasowa i Marian Ruzamski), przysyłający pocztą do Gorzenia Górnego egzemplarze „Wiadomości”. Jednak na zachowanych w archiwum Zegadłowicza numerach pisma, które zawierają publikacje Schulza, próżno szukać odręcznych notatek poświadczających szczególnie wnikliwą lekturę. Wyjątkiem w tym względzie jest zeszyt 108–110 „Skamandra” z 1939 roku, w którym naniesioną ołówkiem pionową linią na lewym marginesie stronicy zapewne ręką Zegadłowicza zaznaczyła w Schulzowskim szkicu poświęconym twórczości Nałkowskiej<sup>9</sup> akapit:

jeden akapit

- 7 W pisany 8 kwietnia 1936 roku liście do Mariana Ruzamskiego Zegadłowicz bagatelizował rozmiar cenzorskich ingerencji: „*Zmory* się już drukują! Niezbyt zmasakrowane. Dużo wywalczyłem w Warszawie. Na agresywności nie tracą nic – trochę wyrażen przytłumionych” (E. Zegadłowicz, S. Żechowski, M. Ruzamski, op. cit., s. 80).
- 8 W 1937 roku, w numerze 18. „Wiadomości Literackich” (z 25 kwietnia), ukazała się Schulzowska recenzja powieści Georges’a Bernanos’a *Pamiętnik wiejskiego proboszcza*, zatytułowana *Powieść o wiejskim proboszczu* (s. 4), oraz szkic Zegadłowicza *Dwie pary* (s. 5).
- 9 B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści* (recenzja powieści Z. Nałkowskiej *Niecierpliwi*), „Skamander” 1939, z. CVIII–CX (lipiec–wrzesień), s. 166–176.

z klątwy wstrętu i potępienia, które pustoszy ich wnętrze. Są oni urodzonymi kochankami. Ich nieproduktywność, głuche zaplątanie w sobie, bezwyjściowość ześrodkowuje wszystkie siły duszy w miłości, w której stają się genialni. Nałkowska pokazuje, że stają się oni na wszelki sposób zgubni dla partnera, że u r a s t a j ą m o c ą p o s i ł k ó w, k t ó r e i m p r z y b y w a j ą z g ł ę b i c h a o s u [podkreślenie pochodzi od czytelnika]. Są oni jakby kawałkami chaosu, który na chwilę chciał się uczłowieczyć. Oto jeszcze jedna transkrypcja zasadniczego mitu Nałkowskiej”<sup>10</sup>.

I jeszcze jeden – w tym zakresie – ślad Schulzowski w archiwum Zegadłowicza: wśród skrzętnie gromadzonych przez autora *Zmór* w ciągu całego życia wycinków odnajdujemy trzy strony „Tygodnika Ilustrowanego”<sup>11</sup> z opowiadaniem *Edzio* – tym razem jednak bez uwag odręcznych.

brak uwag

### „Poważne grono Ksiąg”

Czy wśród bogatych zbiorów biblioteki Emila Zegadłowicza znajdowały się książki Schulza?

Gorzeński pisarz odziedziczył po zmarłym w 1899 roku ojcu imponujący, jak na tamte czasy i potrzeby intelektualne c.k. profesora gimnazjum, księgozbiór, liczący około tysiąca woluminów, z kolei sam Zegadłowicz powiększył ów zbiór do liczby kilku tysięcy. Zawartość biblioteki pisarza znamy dość dokładnie dzięki jego archiwistycznej skrupulatności. Począwszy już od czasów studenckich, kilkakrotnie w ciągu swego życia katalogował owo „poważne grono Ksiąg stanowi memu przynależnych”. W 1932 roku część (224) najcenniejszych ksiąg Zegadłowicz oddał do oprawy introligatorskiej zaprzyjaźnionemu typografowi, Janowi Kuglinowi, i również przy tej okazji nie omieszkał sporządzić ich (zachowanego w archiwum) spisu. Wreszcie, opuszczając w czasie okupacji rodzinny Gorzeń Górny, ze świadomością bliskiego kresu żywota, usunął z domowej biblioteki najcenniejsze książki i rękopisy. Te, spakowane w dwie walizy, oddał na przechowanie zaufanym osobom – także w tym wypadku dysponujemy szczegółowym wykazem owych cymeliów (250 pozycji)<sup>12</sup> – niestety, na żadnej przywołanej tu liście Zegadłowiczowskich zbiorów nie pojawia się nazwisko Brunona Schulza<sup>13</sup>.

znowu brak

<sup>10</sup> Ibidem, s. 174.

<sup>11</sup> Idem, *Edzio*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 40, s. 789–791.

<sup>12</sup> Zob. „*Odchodzę bez lęku*”. *Dziennik i inne dokumenty ostatnich lat Emila Zegadłowicza*, oprac. W. T. Wójcik, Kielce 2019, s. 328 [w druku].

<sup>13</sup> Na temat zawartości biblioteki pisarza zob. M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Kielce 2005, s. 55–57.

Osobne miejsce na półkach biblioteki zarezerwował Zegadłowicz dla tych egzemplarzy książek, których karty uświetnili imiennymi dedykacjami ich autorzy (między innymi Stefan Żeromski, Bolesław Leśmian, Jerzy Hulewicz, Witold Hulewicz, Zofia Kossak-Szczucka, Anatol Stern, Jalu Kurek, Maria Jasnorzewska-Pawlikowska, Wanda Wasilewska, Kazimiera Iłłakowiczówna). Ogółem 178 spośród zachowanych do dziś<sup>14</sup> 284 książek pisarza to – jak je nazywał sam Zegadłowicz – „książki dedykacyjne”. Niestety, także tu nie odnajdujemy żadnej publikacji Brunona Schulza.

### Tournée z przystankiem w Drohobyczu

Jakkolwiek w zakresie dokumentów dysponujemy nikłymi jedynie śladami wzajemnych kontaktów obu pisarzy, wiemy z pewnością, że – co najmniej raz – spotkali się osobiście. Patrząc dziś na naszkicowany przez Schulza portret Zegadłowicza, musimy zapytać, jakie okoliczności spowodowały, że autor *Zmór* trafił do Drohobycza. Na przełomie lat 1938 i 1939, u kresu istnienia II Rzeczypospolitej, Zegadłowicz rozpoczął zakrojone na wielką skalę, wyczerpujące jego nadwyrężoną kondycję fizyczną, *tournée* odczytowe po wielu miastach Polski. Zaprojektowana marszruta, która już na etapie najwcześniejszych projektów zawierała rodzinne miasto Schulza, obejmowała pierwotnie pięćdziesiąt osiem miast – „z zastrzeżeniem ewent[ualnych] zmian” – tyle etapów wymienia zachowana w archiwum pisarza lista. Trasa objazdu miała rozpocząć się w Łodzi i po zatoczeniu szerokiego kręgu wokół tego miasta (Kutno, Włocławek, Płock, Konin) pobic na południe (przez Kalisz, Tomaszów, Radomsko) na Śląsk (Dąbrowa Górnicza, Sosnowiec, Bielsko), do miast południowej Małopolski (Kraków, Tarnów, Rzeszów, Przemyśl), przemierzyć kresy wschodnie z południa na północ (Lwów, Sambor, Drohobycz, Tarnopol, Brody, Kowel, Brześć, Białystok, Suwałki) i po zatoczeniu kolejnego koła (Wilno, Nowogródek, Pińsk, Siedlce) meandrami (Lublin, Chełm, Hrubieszów, Zamość, Puławy, Radom) zakończyć swój bieg w Sandomierzu. Dobór miast, które miał odwiedzić Zegadłowicz, wyznacza topografię literackiej kultury Polski i, być może, przestrzeń sentymentalną biografii poety i jego muzy. Dodać jednak trzeba, że jest owa lista wymownym świadectwem przesadnych ambicji organizatorskich pomysłodawców projektu. Na maszynopisie wymieniającym wszystkie etapy marszruty nieznana ręka dopisała: „ewent[ualnie] więcej miast we wschodniej Małopolsce”.

jednak  
spotkanie

<sup>14</sup> Księgozbiór Emila Zegadłowicza został zrabowany przez żołnierzy niemieckich, którzy w marcu 1941 roku zarekwirowali w domu rodzinnym pisarza w Gorzeniu Górnym wszystkie przedmioty posiadające wartość muzealną – w tym ponad 10 000 książek.



Rzeczywista trasa odczytów Zegadłowicza okazała się inna, a przede wszystkim krótsza. W styczniu 1939 roku z odczytem *W obronie kultury* autor *Motorów* odwiedził miasta Śląska: Bielsko (12 stycznia, sala „Pod Czarnym Orłem”), Dąbrowę Górniczą, Będzin, Sosnowiec (22 stycznia) i Katowice. 25 stycznia wygłosił „przemówienie do robotników”<sup>15</sup>, jak sam określał charakter spotkań z publicznością w Pszczynie. W końcu stycznia wraz z Marią Koszyc-Szołajską<sup>16</sup> Zegadłowicz odwiedził Łódź. 2 lutego w sali miejscowej filharmonii urządzono odczyt pod tytułem *Dookoła zagadnień kultury*, poprzedzony opublikowanym w miejscowej prasie wywiadem *Pisarz – sumieniem współczesnych*<sup>17</sup>. Pytany o swoją obecną postawę społeczną, Zegadłowicz dezawuował opinie diagnozujące „niebywałe salto od katolicyzmu do komunizmu”, mówiąc: „Jestem pisarzem, to znaczy, że nie mogę ani na chwilę przestać być sumieniem współczesnych, a myśl moja zawsze społeczna, oparta o religię wczesno-chrześcijańską i głoszącą wolność, równość i miłość bliźniego, nie uległa żadnej zmianie. Może tylko obecnie wyrażam ją w innej postaci”<sup>18</sup>.

pisarz jako  
sumienie

Akcję odczytową wspierały (a często ją inicjowały na swym terenie) lokalne organizacje robotnicze o charakterze lewicowym: Klub Demokratyczny w Bielsku, Sekcja Kulturalna Związku Absolwentów Szkół Średnich „Przyszłość – Heatid” w Krakowie i Stowarzyszenie Robotnicze Wychowania Fizycznego „Jutrznia” – oddział w Częstochowie.

Odczyty Zegadłowicza obwieszczały podobne w formie i treści plakaty zapowiadające tezy wystąpienia: kultura w zalewie barbarzyństwa – walka z napierającym barbaryzmem, sprzeczności aktualne – ich napór na psychikę człowieka współczesnego – człowiek dzisiejszy i jego postawa wobec splotu zagadnień życia współczesnego – inteligent – chłop – robotnik – demokracja – rasa – nowe średniowiecze – dziennikarstwo – literatura – na szczytach godności ludzkiej – heroizm – praca<sup>19</sup>. Ten repertuar bardzo ogólnikowo sformułowanych zagadnień modyfikowano w zależności od potrzeb. Trzy zachowane w archiwum pisarza plakaty każdorazowo różnią się w treści.

treść  
odczytów

15 List Emila Zegadłowicza do Atessy Zegadłowiczówny z 23 stycznia 1939 roku, zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej w Kielcach, mat. niesygnowany.

16 Maria Koszyc-Szołajska (1900–1943) – krytyk literacki, ostatnia partnerka życiowa Emila Zegadłowicza. Zob. M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu*, s. 426–429 passim.

17 Gl. (Stefan Gelski?), *Pisarz – sumieniem współczesnych. Rozmowa z autorem „Lampki oliwnej” i „Zmór” Emilem Zegadłowiczem*, „Republika”, 2 lutego 1939. Retorykę prasowych wypowiedzi Zegadłowicza warto jednak skonfrontować z jego ówczesnymi opiniami wyrażanymi w korespondencji prywatnej: „jeżdżę po Polsce z głupimi gadaniami – żeby jakoś żyć!” (*Od bliskich i dalekich. Korespondencja do Władysława Broniewskiego 1915–1939*, oprac. F. Lichodziejewska, t. 2, Warszawa 1981, s. 337).

18 Gl., op. cit.

19 Zob. Czepiec, *Kultura jutra. Odczyt Emila Zegadłowicza*, „Dziennik Powszechny”, po 20 marca 1939, cyt. za wycinkiem prasowym zachowanym w archiwum Emila Zegadłowicza.

Rozpoczęte *tournée* trzeba było przerwać. Gwałtowne pogorszenie się stanu zdrowia pisarza 6 lutego zmusiło go do kilkudniowego pobytu w szpitalu (Szpital Miejski, Cieszyn – 8 lutego). Jednak jeszcze w tym samym miesiącu Zegadłowicz odwiedził z odczytami Tarnów, Jarosław (20 lutego), Przemyśl (22–24 lutego), Chyrów (24 albo 25 lutego), Drohobycz (27 lutego), Lwów (28 lutego), ale i ten etap *tournée* skończył się dla pisarza koniecznością leczenia szpitalnego – tym razem Zegadłowicz trafił na trzy dni (około 5 marca) do szpitala w Warszawie. 11 marca kolejny odczyt pisarza, tym razem w Częstochowie, udaremniły miejscowe władze, o czym prelegenta poinformowano na kilka godzin przed spotkaniem z publicznością.

### Inkwizycja odczytowa

Echa akcji odczytowej Emila Zegadłowicza, *toutes proportions gardées*, jednoosobowego Komitetu Obrony Demokracji II RP, odnaleźć można w lokalnej prasie liberalnej. „Nowy Głos Przemyski” z oburzeniem notował etapy polityczno-religijnej krucjaty środowisk niechętnych pisarzowi:

„Do Małopolski przyjeżdża z *tournée* odczytowym chluba literatury polskiej Emil Zegadłowicz, który, gdyby żył na Zachodzie, już by dawno był laureatem nagrody literackiej Nobla, przyjeżdża z odczytem o najważniejszych zagadnieniach literatury polskiej i znowuż, w Przemyślu, Drohobyczu, Samborze, Stryju odczyt dochodzi do skutku, skupia tysiące słuchaczy i spełnia swą kulturalną misję. We Lwowie, Stanisławowie i Kołomyi zaś odczyt się nie odbywa, w dwu ostatnich miastach z powodu zakazu Starostwa, we Lwowie wskutek cofnięcia pozwolenia przez Starostwo Grodzkie.

Cofnięcie pozwolenia na odczyt znakomitego pisarza, odznaczonego krzyżem Polonia Restituta i ozdobionego Złotym Wawrzynem P.A.L., odbył się w okolicznościach, które zmuszają pisma demokratyczne do podniesienia głosu protestu. We Lwowie odczyt Zegadłowicza odbyć się miał w pierwszych dniach marca. Aranżerowie imprezy otrzymali pisemne zezwolenie Starostwa Grodzkiego, rozlepiono afisze i rozpoczęto sprzedaż biletów. W tej sytuacji zostanie rozpętana nagonka prasowa. Na czele tej o b l u d n e j, bo prowadzonej pod hasłem obrony «chrześcijaństwa i moralności» przed chrześcijańskim i tak głęboko etycznym pisarzem, jak autor *Nocy św. Jana Ewangelisty, Godzinek, Ballady o świętkarzu*, stanął lwowski organ obskurantyzmu, «Słowo Narodowe», a sekundował mu dzielnie ozonowy «Dziennik Polski», doc. (!) Piszczakowskiego. Akcję tę rozpętano przeciw Zegadłowiczowi jedynie ze względów politycznych. I staje się rzecz niepojęta. Władze cofnęły

„gdyby żył  
na Zachodzie”



Emil Zegadłowicz i Maria Koszyc-Szołajska,  
fotografia opisana na odwrocie: „Drohobycz,  
22 II 1939 r.”

zezwoleń, powołując się na nieprzychylną opinię takich «Placówek kultury» jak «Kat. Stow. Mężów», jak «Komitet Sodalicii Mariańskich», itp.

Przecieramy oczy. Czyż odżyły znów tradycje i zwyczaje średniowiecza? Od kiedy to władze państwowe czynią zależne swoje decyzje od takich czy innych opinii stowarzyszeń klerykalnych?!

Sprawa posiada znaczenie zasadnicze. Odbiera się pisarzowi możliwość kontaktu z masowym czytelnikiem. Uniemożliwia się czytelnikowi bezpośrednio zetknięcie z żywym słowem pisarza.

W takim stanie rzeczy głos protestu podnieść winna cała prasa literacka Polski, zw. zawodowe literatów, najszersze rzesze czytelnicze: robotnicze, chłopskie i inteligenckie<sup>20</sup>.

### Dziennik podróży do Drohobycza

Kronikarska i archiwistyczna natura Zegadłowicza czyniła go niewolnikiem utrwalania najdrobniejszych niemal poruszeń jego artystycznego ducha i zawirowań dookolnego świata. Niemal każdy najważniejszy okres w jego życiu znalazł swe odzwierciedlenie w dziennikach, brulionowych zapisach, notatkach, szkicach. Impresario trasy odczytowej pisarza wspomina, że i w czasie *tournée* Zegadłowicz nie zmienił swych przyzwyczajzeń:

„Zabiegany, zapracowany, pisał w pokojach hotelowych, prowadził stale swój «dziennik», przerzucał się z tematu na temat, nie potrafił się skoncentrować.

Jeszcze może najbardziej cieszyło go prowadzenie dziennika, twierdził, że ta podróż dostarcza mu wielu tematów, śmiał się, o tym lub owym mówił: «ale ja go obsmaruję»<sup>21</sup>.

Wśród archiwalnych dokumentów Zegadłowicza, wbrew logice dziejów zachowanych w stanie nader satysfakcjonującym każdego badacza jego lat ostatnich, wspomniany tu „dziennik” się nie zachował, jakkolwiek wspomnienia z tego okresu (dramatyczna kilkugodzinna rozmowa z Bartlem we Lwowie, którą Zegadłowicz odbył kilka dni po wyjeździe z Drohobycza) odnajdujemy w jego notatkach sporządzonych już po wybuchu wojny, w listopadzie 1940 roku<sup>22</sup>. Jedynym śladem zapisków podróży Zegadłowicza przemierzającego wschodnią Polskę w okresie od zimy 1938 do wiosny 1939 roku jest niewielkich rozmiarów notes w tekturowej niebieskiej okładce, „Blok Prima n° 104”, zapisywany doręczczo, ołówkiem, kredką, piórem, czarnym i zielonym atramentem.

20 Ignis, *Inkwizycja odczytowa*, „Nowy Głos Przemyski” 1939, nr 11 (z 12 marca), s. 2.

21 J. Roszko, *Z Zegadłowiczem przez Polskę*, „Życie Literackie” 1974, nr 18 (1162), s. 10.

22 Zob. dokument nr 11 w: „*Odchodzę bez lęku*”, s. 87.

Rozpoczęte na pierwszej stronie pod podkreślonym tytułem *Reportaż* uwagi Zegadłowicza są hasłowo notowanymi na kolejnych etapach *tournée* spostrzeżeniami z Radomia, Kielc, Bielska („Klub Demokratyczny, «Sala pod Czerwonym Orłem», PPS – bankiet – przemówienie”), Dąbrowy Górniczej („pierwszy nasz odczyt – konfiskaty etc.”), Będzina („100 zł za rozmowę, doskonała publiczność”), Sosnowca („w południe, policji dużo [...], awantura”), Katowic, Łodzi („hotel drogi – Klub Demokratyczny”), Tarnowa („zażydzone miasto, «mistrza odczyt – pierwsza klasa», żydowski dom na przedmieściach – bez policji [...] żydowski kawior”), Jarosławia („«Sokół», ksiądz, ambona, «Adria»”) i Rzeszowa („zakaz starostwa”), Przemyśla („San [...] widok na Zasanie”)<sup>23</sup>. Na tym, tydzień przed przyjazdem Zegadłowicza do Drohobycza, zapiski dotyczące *tournée* odczytowego się kończą. Ani tu, ani w wypełniających kolejne karty notesu uwagach (ostatnią datą jest 4 kwietnia [1939 roku]) nie napotkamy żadnego świadectwa spotkania Zegadłowicza z Schulzem.

### Wróćmy do Drohobycza...

Z całą pewnością za nieprawdziwą musimy uznać informację Jerzego Ficowskiego, jakoby do spotkania Zegadłowicza z Schulzem doszło w kwietniu 1939 roku<sup>24</sup>. W piątek 24 lutego Zegadłowicz po odczycie w Przemyśle pisał do swej młodszej córki, Atessy, „w drodze z Przemyśla do Chyrowa”. Nie wiadomo, czy po odczycie w Chyrowie, który odbył się 25 lutego, został tu na noc, czy tego samego dnia ruszył do Drohobycza. Bo jeśli tak, to w mieście Schulza Zegadłowicz mógł spędzić dwa dni: niedzielę i poniedziałek. Prawdopodobnie też, jak bywało to do tej pory, zatrzymał się w Drohobyczu w hotelu. „Odczyty wcale nie opłacają się – tak drogie podróże i hotele” – narzekał w pisanej naprędce wiadomości już z Drohobycza<sup>25</sup>.

Do Drohobycza pisarz przybył w fatalnym stanie zdrowia. Dzięki zachowanej korespondencji Zegadłowicza, relacjonującego systematycznie córce wydarzenia z trasy odczytowej, wiadomo, że dni 6–8 lutego spędził w szpitalu w Cieszynie, 8 lutego pisał „bardzo zmęczony jestem”, a na tydzień przed przyjazdem do Drohobycza, w kartce wysłanej do Atessy z Jarosławia (20 lutego), stwierdził: „czuję się mizernie – wprost

chronologia

<sup>23</sup> Notes w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Kielcach, mat. niesygnowany.

<sup>24</sup> Zob. J. Ficowski, op. cit., s. 502. Tę samą informację odnajdujemy w opracowanej przez Ficowskiego *Księżde obrazów* (Gdańsk 2012, s. 551). Z kolei Jerzy Jarzębski wizytę pisarza w Drohobyczu datuje na „początek marca 1939 r.” (idem, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 75; dalej tę edycję oznaczam skrótem S 1999).

<sup>25</sup> Emil Zegadłowicz podróżował z Marią Koszyc-Szołajską, co dodatkowo zwiększało koszty pobytu. Dla przykładu: rachunek wystawiony przez łódzki Grand-Hotel opiewa na 69,30 zł (z uwzględnieniem rabatu) za pobyt dwu osób („E. Zegadłowicz z żoną”) w dniach 31 stycznia – 2 lutego 1939 roku.

podle!” „Zmęczony jestem potwornie – ze zdrowiem czuję się kiepsko!” – pisał z Drohobycza, a kartkę pocztową wysłał już z drohobyckiego dworca, oczekując na pociąg do Lwowa.

Za wiarygodną musimy przyjąć datę, którą Zegadłowicz opatrzył kartkę pocztową wysłaną z Drohobycza, i która widnieje na stemplu pocztowym [DROHOBYCZ 2 – poczta na dworcu]. Bez wątplenia w mieście tym pisarz przebywał 27 lutego, jakkolwiek fotografię, na której pozuje z Marią Koszyc-Szołajską na tle muru oklejonego afiszami zapowiadającymi jego prelekcję („Autor *Uśmiechu*, *Zmór*, *Martwego Morza* Emil Zegadłowicz wygłosi odczyt w sali Sokoła”), opisał na odwrocie: „Drohobycz, 22 II 1939 r.”. Zdjęcie to zachowało się w nie najlepszym stanie, ale informacje podane na afiszu, jakkolwiek litery są niemal nieczytelne, zdają się zapowiadać odczyt w sobotę, zatem 25 lutego, o godz. 8:30. Niewykluczone więc, że Zegadłowicz, który zdjęcie to zabrał, pośród innych najcenniejszych dokumentów swego życia, wyjeżdżając na leczenie do Sosnowca, pomylił nie tylko datę, ale i miejsce – w dniach 22–24 lutego gościł bowiem z odczytami w Przemyślu, a 25, w sobotę właśnie – w Chyrowie.

Notujący wspomnienia ówczesnego impresaria Zegadłowicza, Tadeusza T., Janusz Roszko tak pisze o Zegadłowiczu, który odwiedził „Drohobycz, stolicę nafty, miasteczko milionerów i nędzarzy. Był chyba marzec, mróz, przed wejściem do restauracji w Drohobyczu zobaczył Zegadłowicz nędzarza o bosych nogach. Dał mu okazały banknot, co oburzyło Marię Koszyc; była kobietą więcej niż oszczędną. Później długo tłumaczył jej w pięknej lustrzanej sali restauracji istotę drohobyckich i nie tylko drohobyckich kontrastów”<sup>26</sup>.

W tym samym szkicu wspomnieniowym znalazła się także wzmianka o sprawie dla nas najistotniejszej: „Najbardziej pogodnego pamiętam Zegadłowicza po spotkaniu z Brunonem Schulzem w Drohobyczu. Wypił trochę wina, był odprężony, zadowolony, literacka pogwarka wyzwoliła w nim jakieś nowe pomysły i nadzieje. Drugi raz był w takim swobodnym i radosnym nastroju po odczycie w Łodzi”<sup>27</sup>.

Uwagi o piciu wina nie powinniśmy lekceważyć. Zegadłowicz, którego ówczesny stan zdrowia wymagał nadzwyczaj ścisłej diety, musiał pogodzić się z kategorycznym zakazem spożywania napojów alkoholowych. Impresario pisarza, który kilka tygodni wcześniej, przed odczytem w Dąbrowie Górniczej, namówił Zegadłowicza na jedną lampkę wina, przypłacił to scysją z Marią Koszyc-Szołajską, egzekwującą bezwzględnie lekarskie zalecenia dietetyczne „męża”. Spotkanie z Schulzem najwidoczniej warte było wina...

afisz  
z Drohobycza

a więc  
spotkanie

26 J. Roszko, op. cit.

27 Ibidem.

## „Literacka pogawarka”

Co mogło być tematem „literackiej pogawarki” dwóch pisarzy? Schulz, z pewnością obecny na odczycie Zegadłowicza, miał żywo w pamięci najważniejsze tezy tego wystąpienia. W Drohobyczu, jak i w poprzednio odwiedzonych miastach, Zegadłowicz występował gwałtownie przeciwko zawłaszczaniu przez prawicę polskiej tradycji kulturowej, krytycznie mówił o „tendencjach zgleichszaltowania, ujednostajnienia literatury [które] istniały i istnieją zawsze tam, gdzie wierzy się w to, że tylko taka sztuka jest dobra i wzniosła, która zgadza się z zamierzeniami danego rządu”; o zamiarach powołania przez rząd II RP Izby Kultury – „instytucji, która będzie dbała o należyty poziom dzieł, będzie stała na straży rodzimości i tzw. ducha narodowego, będzie kierowała enuncjacjami tego ducha, będzie zarazem wpływała, aby ten duch osiągnął pełny swój wyraz”. „Czasy współczesne – mówił Zegadłowicz – to jeden z tych okresów naszych dziejów, w których nagle cała rzeczywistość rozplywa się w mgłę – teatr polityczny zamienia się w seans, na którym raz po raz ktoś wywołuje duchy – a wśród nich najchętniej tego mistycznego ducha narodowego”. „Piśmiennictwo polskie, poza nikłymi wyjątkami – jest po dziś dzień – produktem szlacheckich lub ludzi o tendencjach elitarnych, a więc siłą rzeczy arystokratycznych. I te to znamiona przeczuwać należy w projektach stworzenia jakiejś Izby Literackiej, której kierownikami będą [...] ludzie z totalistycznym na świat spojrzeniem – a szeregowymi pisarze ugodowi i koniunkturalni. Jakie będą «twórcze» wyniki takiej miskulancji, przewidzieć łatwo. Cała ta sprawa – niebyle jakiej przecież wagi – łączy się bezpośrednio z zagadnieniami kultury w ogóle – z jej aktualną klęską, upadkiem i niebywałą poniewierką”. „Mówię oczywiście o kulturze najwyższej miary – tej, która decyduje o człowieku i która pozwala mu choćby w najmniejszej mierze wykuwać oblicze epoki i tworzyć dzieje – te dzieje właściwe człowieka – a nie historię wojen, królów, dyktatorów, dyplomacji i polityki. Tak pojęta kultura – a jest to, mniemam, jej ujęcie najwłaściwsze i najistotniejsze – doznaje w oczach naszych porażki niesłychanej. Porażki tak gwałtownej, że najbardziej zamkniętemu w sobie człowiekowi nie wolno wobec narastającej grozy milczeć. Przeciwnie – mówić trzeba, wołać i krzyczeć – budzić i napominać, niepokoić i przekonywać! Odczłowieczenie napada nas na każdym kroku – i nie ma sekundy spokojnej we dnie i w nocy dla czujnego umysłu! Ciągłe i wszędzie!!”. Przejawy kulturowego barbarzyństwa czasów współczesnych dostrzegali autor *Zmór* także w rozpowszechnionym w II RP antysemityzmie: „Panoszące się w oczach naszych zagadnienie

widma  
prawicy

hańba  
anty-  
semityzmu

rasy, które żadną miarą nie może się ostać w świetle nauki – tyle w ciągu wieków nastąpiło przemienień w kotłowniach ludzkich od wędrówek narodów po wyklarowanie się współczesnych państw – zwraca się swym całym, niepojętym barbaryzmem przeciw może najbardziej ekskluzywnej rasowo – rasie żydowskiej: to, co dzieje się współcześnie na terenie antysemityzmu, przerasta wszelkie najdziksze ekstrawagancje konkwistadorów – jest hańbą i wstydem naszej epoki – [...] i chyba dojrzelśmy, na Boga!, do widzenia człowieka wedle jego człowieczeństwa! – podlec i szubrawiec jest podlecem i szubrawcem bez względu na to, do jakiej rasy należy – człowiek wzniosły i szlachetny jest też nim niezależnie od rasy czy narodu, z których się wywodzi – dla mnie całe zagadnienie rasowości kulminuje się na terenie awersji seksualnej, tam gdzie niechęć łąszenia się miłosnego pomiędzy jednostkami ras odmiennych istnieje – tam niejako natura sama stwarza odpór i odrazę – lecz jest to doprawdy wcale rzadkie zjawisko – a całe zagadnienie rozgrywa się na przedpolach biologicznych – wciąganie go w obręb socjologii daje rezultaty ujemne, upośledzające i nonsensowne – a gdy jeszcze o antysemityzmie mowa, może nie bez interesu będzie przypomnieć – że zwalczają Żydów przeważnie narody, które im zawdzięczają swe poglądy i obrzędy religijne, a nawet symbol, Najwyższą Istotę, tj. Boga”<sup>28</sup>.

Bruno  
Sztorc?

Czy te i tym podobne tezy mogły być zasadniczym kontekstem toczonych w Drohobyczu „literackich pogwarek” Zegadłowicza i Schulza? I czy śladem wspomnianych tu „nowych pomysłów” zrodzonych podczas tej rozmowy nie jest nazwisko Bruno Sztorca, jakie nosi jeden z bohaterów powstałego rok później (w okresie od 2 lutego do 30 kwietnia 1940 roku) dramatu Zegadłowicza *Domek z kart*?

### Dary, dary, dary...

Materialnym śladem drohobyckiego spotkania jest z pewnością naskikowany węglem przez Schulza portret Zegadłowicza (sygnowany: „Bruno Schulz, 1939”), co pozwala chyba mniemać, że obok drohobyckiego hotelu i wspomnianej restauracji z lustrzaną salą kolejnym *locum*, jakie odwiedził autor *Zmór*, było mieszkanie Schulza przy

**28** W sporządzonym niemal dokładnie rok później po spotkaniu z Schulzem, 22 i 23 lutego 1940 roku, syntetycznym *Memoriale* dotyczącym polskiej literatury przedwojennej Emil Zegadłowicz niezwykle krytycznie wypowiadał się o dokonaniach artystycznych czołowych twórców polskiej literatury współczesnej, nie znajdując słów aprobaty dla drohobyckiego twórcy: „Piśmiennictwo polskie dwudziestolecia Polski było marne i niepocieszne; zaściankowe i kurne. [...] Polska nie wydała absolutnie nic, co by sięgało poza rogatki, kawiarnie i odcinki pism pn. «Ze Świata Literatury»” (cyt. za: „*Odchodzę bez lęku*”, s. 69).





Bruno Schulz, portret Emila Zegadłowicza, szkic węgłem, sygnowany: „Bruno Schulz, 1939”, reprodukcja z książki Michała Kuny **Gorzeńska impresja** (Łódź 1977)



Prace Schulza w Muzeum Emila Zegadłowicza  
w Gorzeniu Górnym, fotografia z sierpnia 2003  
roku

poniżej Bruno Schulz, **Plemię pariasów**,  
ok. 1920, 8,8×12,0 cm, jedna z trzech prac poda-  
rowanych Zegadłowiczowi przez autora

ul. Floriańskiej 10 (dziś 12) i to tu najprawdopodobniej, może podczas sesji portretowej, odbyła się „literacka pogwarka”.

Wykonany w Drohobyczu portret Emila Zegadłowicza jeszcze w końcu lat sześćdziesiątych znajdował się w Muzeum Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym. Krewni pisarza (córka i wnuczka) nie potrafią powiedzieć, w którym pokoju gorzeńskiego dworu Zegadłowicz zdecydował się umieścić ów portret. W czerwcu 1971 roku eksponowany był w gabinecie pisarza – „pokoju żółtym” – nie sposób jednak ustalić, czy była to jego własna decyzja. Po raz pierwszy reprodukcja Schulzowskiego portretu Zegadłowicza została zamieszczona w bibliofilskiej broszurze opracowanej przez Michała Kunę<sup>29</sup>, który w 1971 roku odwiedził Gorzeń Górny, kiedy kustoszem placówki był Adam Zegadłowicz (Rudel), wnuk pisarza. Reprodukacja ta jest ostatnim śladem portretu – obecnie miejsce jego przechowywania pozostaje tajemnicą.

Oprócz swego portretu Zegadłowicz wywoził z Drohobycza inny jeszcze dar Brunona Schulza – trzy jego grafiki z cyklu *Xięga bałwochwalcza: Pielgrzymka* (sygnowany „Pielgrzymka. Bruno Schulz”)<sup>30</sup>, *Wiosna* (sygnowany „Wiosna. Bruno Schulz”)<sup>31</sup> i pozbawiona sygnatury heliografia

zaginiony  
portret

**29** M. Kuna, *Gorzeńska impresja*, Łódź 1977, s. 3. Zob. też reprodukcję w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 8: *Rysunki i szkice. 1*, oprac. A. Manicka i A. Żakiewicz, noty M. Kitowska-Lysiak, Gdańsk [w druku], s. 205. Dalej tę edycję oznaczam skrótem Rwd.

**30** Grafika ta, *cliché-verre*, 8,8×12 cm, 1920–1922, reprodukowana jest jako „Plemię pariasów” w wojennych wydaniach teki prac plastycznych Schulza: *Xięga bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988, s. 78 (dalej tę edycję oznaczam skrótem XB 1988); B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 1: *Xięga bałwochwalcza*, oprac. S. Rosiek, Gdańsk [w druku], s. 26, 153–154, 191–192 (dalej tę edycję oznaczam skrótem XBwd). Pod tym samym tytułem grafika ta reprodukowana jest też w: J. Gondowicz, *Schulz (1892–1942)*, Warszawa 2006, s. 52 (dalej tę edycję oznaczam skrótem S 2006), oraz w *Księdze obrazów*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 248–249 (dalej tę edycję oznaczam skrótem KO 2012).

Zob. też warianty tego motywu:

„Pielgrzymi” („Pielgrzymi II”), *cliché-verre*, 17,5×23,5 cm – XB 1988, s. 80; *Bruno Schulz, 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury w Warszawie*, układ całości i tekst W. Chmurzyński, Warszawa 1992, s. 43 (dalej tę edycję oznaczam skrótem BS 1995); *Bruno Schulz, 1892–1942. Katalog-pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*, red. W. Chmurzyński, Warszawa 1995, s. 237 (dalej tę edycję oznaczam skrótem BS 1995); KO 2012, s. 251; S 2006, s. 42–43; XBwd, s. 31, 195–196; 241–242; szkic ołówkiem – XB 1988, s. 108; BS 1995, s. 236;

„Święto bałwochwalców”, 1921, heliografiura, 8,6×11,7 cm – S 2006, s. 30–31; XBwd, s. 59, 117–118, 209–210, 241;

„Siedząca dziewczyna w bufiastej sukni i siedmiu mężczyzn-bałwochwalców”, ok. 1920, ołówek, 18×23 cm – KO 2012, s. 394–395.

**31** Grafika ta, heliografia na papierze, 11,6×17 cm, ok. 1922, reprodukowana jest jako „Święto wiosny” (*vel* „Wiosna”) w: XB 1988, s. 89; KO 2012, s. 260; XBwd, s. 51, 87–88, 145–146 (*cliché-verre*), 171–172 (*cliché-verre*), 203–204 (*cliché-verre*), 231–232 (11,5×17 cm, *cliché-verre*).

trzy grafiki

*Jej garderobiana*<sup>32</sup>. Zegadłowicz zachował wykonane przez Schulza dla wszystkich grafik jednolite pod względem wymiarów passe-partout i prace drohobyckiego artysty jeszcze kilka lat temu znajdowały się w zbiorach Muzeum autora *Zmór* w Gorzeniu Górnym. W roku 2018 niemal wszystkie eksponaty tej placówki trafiły do Muzeum w Suchej Beskidzkiej. Grafiki Schulza, stanowiące własność prywatną rodziny pisarza, zostały z owego depozytu wyłączone. Ich los jest obecnie nieznan<sup>33</sup>.

### Na dworcu w Drohobyczu

Przybyłego pociągiem z Chyrowa pisarza witała na dworcu drohobyckim nazwa miasta, która w pamięci Zegadłowicza mogła ożywić jego „zmorewate” lata gimnazjum w Wadowicach, sparodiowaną w powieści postać dyrektora tej placówki Seweryna Arzta<sup>34</sup>, drohobyczanina, oraz przyjaźń z synem dyrektora, urodzonym także w Drohobyczu, Karolem<sup>35</sup>. Mógł również Zegadłowicz przywołać w pamięci list od drohobyckiego poety Juliana Witkowera<sup>36</sup>, który 11 listopada 1927 roku prosił o miejsce dla swoich wierszy w nowej edycji „Czartaka”, przekonany, że „Trzeba coś zrobić dla sławy”<sup>37</sup>.

Przyjeżdżając do Drohobycza w 1939 roku, Emil Zegadłowicz odwiedził w istocie rodzinne strony ojca, Tytusa Seweryna Karola Zegadłowicza,

**32** Grafika ta, heliografia na papierze, 12x16 cm, ok. 1921, reprodukowana jest jako „Jej garderobiana” (*vel* „Panna Hestia”, „W garderobie Unduli”, „Jej garderobiana w łożu Unduli”) w: XB 1988, s. 72; KO 2012, s. 241 (*cliché-verre*); XB wd, s. 15, 77–78.

**33** Informacje przekazane mi w październiku 2019 roku w rozmowach telefonicznych z dyrektorem i kustosz dypłomowaną Muzeum Miejskiego w Suchej Beskidzkiej, panią Barbarą Woźniak, oraz z panią Ewą Wegenke, wnuczką Emila Zegadłowicza.

**34** Seweryn Arzt (1842–1907) – początkowo profesor gimnazjalny w Drohobyczu. Do Wadowic przybył w roku 1887, w związku z mianowaniem go na stanowisko dyrektora tutejszego gimnazjum. Funkcję tę pełnił do śmierci. Uczył języka niemieckiego, geografii i propedeutyki filozofii. W 1901 roku w uznaniu jego zasług dla miasta otrzymał honorowe obywatelstwo Wadowic. W powieści Zegadłowicza *Zmory* stał się pierwowzorem Baltazara Merca.

**35** Karol Arzt, Arct (1879–?) – urodzony w Drohobyczu przyjaciel Emila Zegadłowicza, absolwent wadowickiego gimnazjum z roku 1897, syn dyrektora gimnazjum, doktor praw. Od roku 1903 pracownik administracji państwowej – starosta, w latach 1920–1926 był radcą Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, a następnie wojewódzkim inspektorem starostw. Świadek zaślubin Zegadłowicza i Marii Olimpii Kurowskiej w Wadowicach 27 lipca 1915 roku; przed 1939 rokiem został sąsiadem pisarza, nabywając willę „Bajka” w Gorzeniu Górnym.

**36** Juliusz Witkower, pseud. Juliusz Wit (1902–1942) – poeta; absolwent gimnazjum w Drohobyczu; związany z literackim środowiskiem żydowskim Lwowa, od 1926 roku z „Chwilą” i jej dodatkiem dla młodzieży, „Chwilką”. Był również członkiem grupy Wzlot, działającej od około 1929 roku w Stanisławowie, a utworzonej przez związanych z „Chwilą” żydowskich poetów piszących w jidysz i w języku polskim. Pozostawał w wieloletnim kontakcie z Schulzem, prawdopodobnie od wczesnych lat dwudziestych XX wieku.

**37** List w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Kielcach, mat. niesygnowany.

który przyszedł na świat we wsi Czajkowice, nieopodal Drohobycza, a do szkół uczęszczał w pobliskich Rudkach i Samborze<sup>38</sup>. W okolicznych miastach (między innymi we Lwowie i w Złoczowie) mieszkało rodzeństwo Tytusa: dwaj bracia (Marian i Marceli) oraz trzy siostry (Karolina, Emilia i Julia<sup>39</sup>). W samym Drohobyczu Zegadłowicz, gdyby chciał, mógł spotkać swą stryjeczną siostrę Emilię (córkę Mariana), która osiedliła się tu po ślubie z Piotrem Kiempą, c.k. oficerem armii austriackiej, od końca lat dwudziestych przebywającym już na emeryturze. Emilia Kiempowa, zatrudniona jako „oficjał pocztowy” w Drohobyczu, zmuszona była przypomnieć pisarzowi łączące ich pokrewieństwo, kiedy w 1926 roku, chcąc opłacić utrzymanie córki w żeńskim seminarium nauczycielskim we Lwowie, pożyczyła „na lichwiarski procent u Żyda 400 złp” i znalazła się w finansowych opałach. Jednak wysłany z Drohobycza 28 stycznia 1926 roku list do Zegadłowicza z prośbą o wsparcie finansowe pozostał najpewniej bez odpowiedzi.

Emilia Kiempowa, urzędniczka drohobyckiej poczty, mogła pracować w Urzędzie Pocztowym 1 przy ul. Jagiellońskiej (obecnie ul. Daniela Halickiego 21) lub w Urzędzie Pocztowym 2 mieszczącym się w budynku drohobyckiego dworca kolejowego przy ul. Rychcickiej (obecnie plac Złuki 1). W pierwszym przypadku mogła widywać Brunona Schulza, który stąd właśnie ekspediował swoją korespondencję, w drugim – mogła stemplować kartę pocztową, którą Emil Zegadłowicz nadał przed odjazdem z Drohobycza:

rodzinne  
strony

**38** Tytus Seweryn Karol Zegadłowicz urodził się 4 stycznia 1822 roku w Czajkowicach, wsi okręgu samborskiego, oddalonej około 20 km od Drohobycza. Naukę rozpoczął w szkole powszechnej w Rudkach koło Lwowa w roku 1829; potem przeniósł się do szkoły w Samborze. Wiadomo ponadto, iż odbył studia teologiczne w Przemyślu. 5 marca 1848 roku poślubił Józefę Wężowską, a rok później (21 sierpnia 1849 roku) Grzegorz Jachimowicz, biskup przemyski, samborski i sanocki, mianował go diakonem kościoła greckokatolickiego. W tym czasie rozpoczął pracę pedagogiczną. Do chwili osiedlenia się w Gorzeniu Górnym będzie profesorem gimnazjalnym w Bochni (w latach 1855–1856) i Tarnopolu (tu na pewno pracował w roku 1866). W 1859 wstąpił na wydział filozoficzny uniwersytetu w Wiedniu, 4 kwietnia 1860 roku zaś uzyskał „zupełną kwalifikację nauczycielską na posadzie suplenta”.

**39** Symptomatycznym znakiem kulturowych sympatii rodzeństwa Tytusa Zegadłowicza jest opinia, jaką dzieliła się z nim Karolina, pisząc o losach swoich sióstr, Emilii i Julii: „Chcę Ci donieść o rodzinie naszej: Emilii i Julii dobrze się powodzi. Kto byle a zarabia sobie rozmaicie, siedzi w trafice, chodzi po domach naprawiać bieliznę, ale to wszystko u Żydów, powiada, że woli Żydów jak katolików, a rodziny swej nie cierpi” (list pisany około 1892 roku; w archiwum prywatnym Emila Zegadłowicza zachował się w postaci celowo podartych fragmentów arkusza listowego; zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej w Kielcach, mat. niesygnowany).

27 II 1939 r.

Drohobycz

Atessko Kochana –

– jutro (może, o ile wysłałaś) odbiorę w Lwowie list Twój –

– następny list –

proszę – wyślij na poste-restante Warszawa – poczta główna –

– będę tam piątek – sobota –

– a co dalej

jeszcze nie wiem – odczyty wcale nie opłacają się – tak drogie podróże i hotele – napiszę Wam o tym szerzej –

– zmęczony jestem potwornie – ze zdrowiem czuję się kiepsko! –

– całuję

Ciebie i wszystkich najserdeczniej –

Wasz

Emil

Napisz co z Żechem. I w ogóle szerzej napisz!

Pa! Kochana!

E. Z.

[adres odbiorcy] JW Pani Atesa Zegadłowiczówna, Wadowice,  
Gorzeń-Górny

[adres nadawcy] Emil Zegadłowicz, Warszawa, Poste restante

[stempel pocztowy] DROHOBYCZ 2, 27 II 1939<sup>40</sup>**„Bardzo miły człowiek”**

W niespełna tydzień po wyjeździe Zegadłowicza z Drohobycza Bruno Schulz, jeszcze pod wrażeniem niedawnej wizyty, pisał 5 marca 1939 roku do Mariana Jachimowicza<sup>41</sup>: „Żałowaliśmy<sup>42</sup> bardzo zeszłego tygodnia, że Pana z nami nie było, gdyż był tu Zegadłowicz, bardzo miły człowiek, którego Pan byłby chciał poznać pewnie”<sup>43</sup>.

pod  
wrażeniem  
wizyty

<sup>40</sup> List w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Kielcach, mat. niesygnowany.

<sup>41</sup> Marian Jachimowicz (1906–1999) – poeta, malarz; w latach 1917–1922 przebywał na Węgrzech, gdzie zdobył kwalifikacje preparatora zoologicznego. Od 1932 roku zamieszkał w Borysławiu, utrzymywał kontakty artystyczne z malarzem Markiem Zwillichem, poetami Juliuszem Witkowem (Witem) i Arturem Rzeczycą, a także z Brunonem Schulzem.

<sup>42</sup> Być może Bruno Schulz ma na myśli siebie i Laurę Würzburg (1913–1942; bibliotekarka w drohobyckiej wypożyczalni książek „Alfa”, przyjaciółka pisarza).

<sup>43</sup> B. Schulz, *Księga listów*, s. 192.

Co najmniej dwie kwestie w tej wypowiedzi domagają się komentarza: dlaczego, w opinii Schulza, właśnie Jachimowicz chciałby poznać Zegadłowicza? Czy mogły ich łączyć przekonania polityczne, społeczne, artystyczne? I po drugie: fakt, iż Schulz dzieli się swoimi wrażeniami o charakterze prelegenta, zdaje się świadczyć o tym, że drohobycki pisarz spotkał osobiście Zegadłowicza po raz pierwszy. Po raz pierwszy i, niestety, ostatni.

## Zegadłowicz była kobietą?

Na koniec słów parę na temat jeszcze jednego, chyba ostatniego śladu komitywy dwóch twórców. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie, opatrzony numerem inwentarzowym ML. K.171-1, znajduje się pozyskany w 1965 roku od Emila Górskiego<sup>44</sup> szkic wykonany czarną kredką na papierze. Rysunek ów, o rozmiarach 13×11 cm, wielokrotnie był reprodukowany<sup>45</sup> – niezmiennie z wyjaśnieniem, iż jest to portret Emila Zegadłowicza autorstwa Brunona Schulza. Praca datowana jest niejednolicie. Spotykamy precyzacje: „ok. 1933” (Rwd), „ok. 1937” (BS 1992; S 1999), „ok. 1938” (KO 2012), „około 1939” (S 2006).

ostatni ślad

Nigdy dotychczas niekwestionowana identyfikacja osoby portretowanej nie jest jednak, moim zdaniem, bezdyskusyjnie pewna. Rysy twarzy i charakterystyczna fryzura (włosy upięte w kok?) naszkicowanego modelu zdają się wykluczać możliwość utożsamienia go z Zegadłowiczem – jeśli za kryterium podobieństwa przyjmujemy taki wizerunek fizjonomii pisarza, jaki przekazują nam dość liczne jego fotografie z końca lat trzydziestych XX wieku. Problematiczna wreszcie staje się możliwość ustalenia daty i okoliczności powstania tego portretu. Jak dotychczas żadne zachowane dokumenty archiwalne, żadne świadectwa (pisemne i ustne) nie pozwalają nam potwierdzić bezpośrednich kontaktów Zegadłowicza i Schulza przed ich pamiętnym spotkaniem w Drohobyczu w końcu lutego 1939 roku. Mało prawdopodobna jest również hipoteza sporządzenia przez Schulza szkicu autora *Zmór* na podstawie jego fotografii. Dostępne w miarę powszechnie w II Rzeczypospolitej pocztówkowe fotografie Zegadłowicza (autorstwa

<sup>44</sup> Emil Górski (1917–1991) – muzyk, pedagog, organizator szkolnictwa muzycznego. Urodził się w Borysławiu-Wolance jako Samuel Bergman. Uczeń, a następnie przyjaciel Brunona Schulza. W czasie okupacji artysta przekazał mu w depozyt około stu dwudziestu rysunków. Po II wojnie światowej dyrektor szkoły muzycznej w Legnicy, w latach 1951–1966 – we Wrocławiu; profesor Akademii Muzycznej (w latach 1954–1956 dziekan Wydziału Instrumentalnego) w tym mieście. Zob. jego szkic w: B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków–Wrocław 1984, s. 67–77.

<sup>45</sup> Zob. reprodukcję w: Rwd, s. 149; BS 1992, s. 270; S 1999, s. 75; KO 2012, s. 194; S 2006, s. 278.







Emil Zegadłowicz, fotografia z 1926 roku

*na poprzedniej stronie*

Bruno Schulz, domniemany portret Emila Zegadłowicza

*poniżej* Pocztówkowe portrety Emila Zegadłowicza z lat trzydziestych

między innymi Jana Bułhaka) mogły, oczywiście, trafić do rąk Schulza, jednak lata wykonania tych fotografii i utrwalone na nich wizerunki pisarza nie pozwalają łączyć ich z treścią Schulzowskiego szkicu.

Pewność możemy mieć tylko co do faktu, że wraz z innymi pracami Brunona Schulza szkic ów został zakupiony jako dzieło niesygnowane. Później – być może wskutek informacji udzielonych przez sprzedającego – wpisany został do inwentarza Muzeum jako „Portret kobiety”<sup>46</sup>. Pozostaje nam tylko żywić nadzieję, iż uda się w przyszłości ustalić, kiedy i dlaczego portretowana osoba przybrała imię Emila Zegadłowicza<sup>47</sup>.

portret  
kobiety?

**46** Notabene trafność takiej identyfikacji sportretowanej osoby potwierdzali również niektórzy uczestnicy konferencji schulzowskiej zorganizowanej w murach Uniwersytetu Gdańskiego w listopadzie 2019 roku.

**47** Informacje dotyczące omawianego tu szkicu uzyskałem od pana Jana Owczarka, pracownika Działu Sztuki Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, za co niniejszym składam mu serdeczne podziękowania.

[inicjacje schulzowskie]

# Marta Cwalina: Świat ludzki w twórczości Brunona Schulza

„Świat ludzki jest dla p. Schulza najdalszym ze światów. Przypuszczam, że gdyby można było odcyfrować wrażenie antylopy spotykającej człowieka, to byłoby coś podobnego do wizerunków ludzkich p. Schulza”<sup>1</sup>. To właśnie oderwanie od człowieka, posunięte wręcz do dehumanizacji, naruszenie zasady *principium individuationis*, niedostateczne wyeksponowanie wewnętrznej struktury bohaterów i obojętność na problemy społeczne były najczęstszymi zarzutami wysuwanymi przez pierwszych krytyków wobec twórczości Brunona Schulza. I choć wiele z tych cech można odnaleźć na powierzchni jego tekstów, nie sposób sprowadzić do nich wielopłaszczyznowej wizji rzeczywistości, jaka zarysowuje się w dziele pisarza. A był on pisarzem w szczególny sposób w tej rzeczywistości zakorzenionym. Zgodnie z jego filozofią słowa (która swój najpełniejszy wyraz znalazła w *Mityzacji rzeczywistości*, będącej czymś na kształt manifestu programowego), zasadą literatury, a ściśle rzecz biorąc, „poetyckości”, jest słowne docieranie do ontologii rzeczywistości pozasłownej<sup>2</sup>. Daje to podstawy do szukania śladów tego współczesnego pisarzowi świata na kartach jego opowiadań. Był to świat przełomu XIX i XX wieku, epoka ze wszech miar rewolucyjna. Złożyły się na nią doniosłe odkrycia w dziedzinie nauk ścisłych, wykwit nowych ideologii politycznych, a także degradacja dotychczasowego modelu życia społecznego. Teoria względności i psychoanaliza, rewolucja przemysłowa i biologiczne eksperymenty Carrel’a, emancypacja kobiet i kultura masowa. Zmiany dotyczyły

---

1 A. Grzymała-Siedlecki, *Etiudy planetnicze*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 11 (wyd. wieczorne), s. 4.

2 Por. W. Bolecki, *Wenus z Drohobycza*, Gdańsk 2017, s. 103.

każdego aspektu ludzkiego życia. Prowokowały do stawiania pytań o miejsce człowieka w nowym świecie, a także o przyszłość samego świata, na które nie znajdowano satysfakcjonujących odpowiedzi. Niepokoje te skumulowały się w modernistycznych nurtach dekadencjonalnych, których reperkusje wciąż nie dawały o sobie zapomnieć w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Wszystko to nie ominęło, rzecz jasna, prowincjonalnego, wielokulturowego Drohobycza, a wraz z nim mitycznego miasta z opowiadań Schulza. W 1896 roku w bezpośrednim sąsiedztwie Drohobycza rozpoczęto eksploatację ropy naftowej na skalę przemysłową. Naftowy *boom* sprowadził do miasta nie tylko „kreatury bez charakteru, bez gęstości”, próbujące zbić kapitał w pobliskim Borysławsko-Drohobyckim Zagłębiu Naftowym, lecz także pewne nowe normy zachowań – „trzeźwą użytkowość”, „zniwelowanie granic i hierarchii”. Jednak i tutaj pojawia się dla interpretatora pułapka. Nadmierne skoncentrowanie na historii miasta (nazwa „Drohobycz” nie pojawia się w opowiadaniach ani razu<sup>3</sup>) i biografii samego pisarza odbiera walory uniwersalne jego wielkim metaforom. Odbiera im „sens uniwersalny”, stanowiący, zdaniem Schulza, podstawę nie tylko literatury, lecz także samej rzeczywistości. „Wszelkie próby dosłownego potraktowania świata Schulza kończyły się niezamierzoną karykaturą”<sup>4</sup> – twierdzi słusznie Włodzimierz Bolecki. I tak pojawiały się opinie, według których Schulzowski oniryzm jest wyrazem deformacji psychicznych, jakim ulegają ludzie w warunkach małomiasteczkowej kultury<sup>5</sup>, a dramat osobisty i rodzinny narratora stanowi obraz dramatu galicyjskich Żydów, wyraża bunt przeciwko położeniu mas żydowskich w Polsce i solidarność z nimi<sup>6</sup>.

Jak więc szukać w dziele Schulza śladów diagnozy współczesnego mu społeczeństwa, by nie popaść w skrajności? Jak wyważyć te dwie tendencje – z jednej strony chęć dokładnego odszyfrowania twórczości pisarza poprzez przełożenie opisywanej rzeczywistości na realia Drohobycza, z drugiej zaś podążanie za oniryczną wizją, zanurzenie w fantastycznym świecie i niechęć do wychodzenia poza jego granice? Jaka jest recepta? Przypuszczam, że Schulz poradziłby nam zapytać markownika. Markownik jest autentykiem. Czym zaś jest autentyk? W odróżnieniu od „skażonego apokryfu” – Biblii – jest księgą właściwą, mitologią, stanowiącą źródło wszelkich ludzkich historii. Zgodnie z Schulzowską wizją poezji powinna być ona dążeniem do odkrywania tekstu autentyku. Owego „pierwotnego słowa”, „majaczenia krążącego wokół sensu świata”. Można więc przypuszczać, że zrekonstruowanie markownika było nadrzędnym celem, do którego Schulz dążył w swym pisarstwie. „Markownik jest księgą uniwersalną,

3 Por. J. Jarzębski, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 89.

4 Ibidem, s. 147–148.

5 Por. L. Kaltenbergh, *Socjologia literacka*, „Sygnały” 1936, nr 21, s. 4.

6 Por. T. Stróżyński, *Szulz czytany przez Henri Lewiego*, „Schulz/Forum” 4, 2014, s. 99–102.

jest kompendium wszelkiej wiedzy o ludzkim. Naturalnie w aluzjach, potrące- niach, w niedomówieniach. Trzeba pewnej domyślności, pewnej odwagi serca, pewnego polotu, ażeby znaleźć wątek, ten ślad ognisty, tę błyskawicę przebiega- jącą stronicie księgi. Jednej rzeczy trzeba się wystrzegać w tych sprawach: ciasnej małostkowości, pedanterii, tępej dosłowności. Wszystkie rzeczy są powiązane, wszystkie nici uchodzą do jednego kłębka. Czy zauważyliście, że między wier- szami pewnych ksiązek przelatują tłumnie jaskółki, całe wersety drgających, spiczastych jaskółek? Należy czytać z lotu tych ptaków...<sup>7</sup>. I to będzie właśnie przedmiotem niniejszych rozważań – czytanie z lotu jaskółek.

Obecność Schulza wśród członków założycieli Zespołu Literackiego „Przedmieście” budzi w gronie badaczy wiele kontrowersji. Zwykle traktowana jest jednak jako nic nieznaczący epizod, nieprzemyślany, niezrozumiały wybór ledwie debiutującego pisarza (książka zbiorowa zespołu, zawierająca program i pierwsze prace, ukazała się w 1934 roku, Schulz debiutował w roku 1933). Dla interpretacji tego faktu znamienne jest, że Schulz nie opublikował w zbiorowym tomie żadnego tekstu oraz że jedną z osób zaangażowanych w prace Zespołu była Zofia Nałkowska – protektorka pisarza, która doprowadziła do wydania *Sklepów cynamonowych*. Być może to za jej namową Schulz podjął decyzję o do- łączeniu do „Przedmieścia”, a może była ona jedynie wynikiem prywatnej wraź- liwości pisarza. Są to czyste spekulacje. Jednak w ramach powziętej uprzednio zasady „czytania z lotu jaskółek” postaram się, mimo wszystko, przyjrzeć przed- mowi programowej Zespołu i poszukać w niej elementów, które mogły się wydać Schulzowi bliskie.

Zacznijmy od nazwy tej grupy literackiej. „Przedmieście, jako nazwa Zespo- łu, posiada znaczenie symboliczne. Przywołuje na myśl nie tylko dzielnice przedmiejskie, lecz także to wszystko, co żyje w Polsce na przedmieściach kultury, a więc: mniejszości narodowe, proletariat wiejski i miejski pracujący jeszcze i już bezrobotny, wszelką nędzę społeczną, wszelką krzywdę i ucisk, wszelkie masowe cierpienie «za niepopelnienie win» [...]”<sup>8</sup>. Opozycja przed- mieście–centrum (czy też, jak nazywa ją Jerzy Jarzębski, prowincja–centrum<sup>9</sup>) jest ważną kategorią, wokół której konstytuują się znaczenia Schulzowskiej prozy. To właśnie tę opozycję wykorzystuje pisarz, chcąc skonstrastować to, co nowe, nieznanne, z tym, co tradycyjne, zastane. O obecności tych wątków w Schulzowskiej przestrzeni miejskiej, a także o symbolice miejskiego labi- ryncu obszernie pisał Artur Nowaczewski w książce *Szlifybruki i flâneurzy*<sup>10</sup>.

7 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 168.

8 H. Krahelska, *Przedmowa*, w: *Przedmieście*, Warszawa 1934, s. V.

9 Por. J. Jarzębski, op. cit.

10 Por. A. Nowaczewski, *Walka konkretnego z symbolem. „Odzyskiwanie symboliczne” ulic po Jalcie*, w: idem, *Szlifybruki i flâneurzy. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, Gdańsk 2011, s. 197–203.

W centrum miasta – mikrokosmosu narratora – znajduje się rynek. Rynek jest także centralnym miejscem labiryntu, w którym młodociany bohater-narrator zaraz się gubi, gdy tylko opuści bezpieczny, znany kwartał ulic. Według ukonstytuowanej w kulturze symboliki labiryntu jego centrum jest miejscem świętym, symboliczną Jerozolimą, do której podążali, śladami mozaikowych posadzek, odwiedzający średniowieczne katedry wierni<sup>11</sup>. To tutaj przechowywane są wartości<sup>12</sup>. Rynek jest więc ostoją tradycji, pełnego solennej ceremonialności handlu, patriarchy, świata ojca. To właśnie przez rynek „przechodzi na wskroś całe wielkie lato”. Wszystko, co naturalne, wpisane w odwieczny cykl, odbywa się na rynkowym bruku. Przechodnie odwiedzający centrum nie ulegają żadnej namiętności, żadnej ludzkiej sprawie, która wyrwać by ich mogła z podyktowanego przyrodą rytmu. Wszyscy z „zalepionymi miodem” oczami i „bakchicznym grymasem” na ustach zdają się, podobnie jak lato, majestatycznie przepływać przez rynek. W tej atmosferze wyjątkowości nietrudno o miłosiernego samarytanina, którym w tych warunkach może się stać każdy z nich. Inaczej jest ze zlokalizowaną na przedmieściach ulicą Krokodyli. Jej wątpliwy moralnie charakter podkreśla peryferyjne usytuowanie na mapie miasta – wyraźnie zakreślona, odróżnia się wyraźnie od reszty barokowego prospektu. „Duch czasu, mechanizm ekonomiki nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwie korzenie na skrawku peryferii, gdzie rozwinął się w pasożytniczą dzielnicę”<sup>13</sup>.

Oprócz dzielnic przedmiejskich ważną kategorią dla programu Zespołu jest pojęcie „przedmieść kultury”. I choć u Schulza nie zamieszkują ich jasno określone przedstawiciele konkretnych grup społecznych, tylko raczej ów niesprecyzowany „gmin” – „szumowiny”, „lichota moralna”, „ta tandetna odmiana człowieka” – dość wyraźnie zarysowuje się wspólna im cecha, jaką jest obcość. Zostali przeciwstawieni rdzennym mieszkańcom miasta, jako jego nowi obywatele potrafią jedynie imitować prawdziwie miejski styl życia. Zdaje się więc, że mogą oni wywodzić się z warstw niższych niż tradycyjne mieszczaństwo, którym awansować pozwoliła dopiero „nowoczesność”. Są więc tej nowoczesności prawdziwymi ambasadorami. Jeszcze jeden trop, już pozaliteracki, wskazuje na zainteresowanie Schulza „wszelką nędzą społeczną”, na jego szczególną wrażliwość na masowe cierpienie, ale również na jego przeczucia dotyczące kierunku zmian społecznych. Według jednej z relacji: „Często ze swoimi uczniami chodził na Łan, to była stara dzielnica żydowska, późniejsze getto. I malował te drewniane, na wpół rozwalone domy, tych smutnych, wyczerpanych ludzi. Często tam chodził. Kiedyś jeden z uczniów zapytał go: «Panie profesorze, dlaczego pan tak lubi malować tych

11 Por. *Labirynt*, w: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 219–220.

12 A. Nowaczewski, op. cit., s. 199.

13 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 71.

biednych ludzi i te nieszczęsne biedne domki?». A on odpowiedział: «Muszę to uczyńić, gdyż wcześniej lub później to zniknie»<sup>14</sup>.

Lecz „przedmieście” oznacza coś jeszcze. „Czyż nie wyraża tego samego, co słowo *awangarda*?” – pyta retorycznie Krahelska w przedmowie do zbioru tekstów Zespołu<sup>15</sup>. Obszerne badania na temat skomplikowanych związków Schulza z awangardą przeprowadził Włodzimierz Bolecki<sup>16</sup>, warto jednak w tym miejscu wypunktować kilka cech awangardowych, które można znaleźć w twórczości drohobyckiego pisarza. Pewien problem stanowi wieloznaczność samego terminu. Do krytyki artystycznej nazwa ta przeszła za pośrednictwem ideologii socjalizmu utopijnego – artysta awangardowy w rozumieniu socjalistów to artysta zaangażowany w problemy społeczne, tworzący sztukę utylitarną i społecznie użyteczną<sup>17</sup>. Charakter przedmowy do pierwszego wydania „Przedmieścia” może sugerować, że w tym znaczeniu rozumiała awangardę Krahelska. Jest to wprawdzie jedno z pierwotnych znaczeń tego terminu, jednak zdaniem Grzegorza Gazdy w Polsce pojęcie to niemal bez wyjątku kojarzone było z programem i poetyką Peipera<sup>18</sup>. Szczególnie w latach trzydziestych, gdy świeża była pamięć o postulatach Awangardy Krakowskiej, działającej w latach 1922–1927. A więc również o takich założeniach, jak dowartościowanie metafory jako centralnej kategorii języka poetyckiego (Schulz przejął tę koncepcję, ale przypisał metaforze zupełnie nowe funkcje<sup>19</sup>), skoncentrowanie raczej na zdaniu niż na słowie (u Schulza tendencja ta łączy się z koncepcją *le mot juste* – słowa precyzyjnego, właściwego<sup>20</sup>), pasja eksperymentu czy szerokie zastosowanie w twórczości literackiej słownictwa z nowych dziedzin wiedzy, wyrazów technicznych, specjalistycznych.

W przedmowie wyszczególnione zostały także cele i zadania Zespołu. Halina Krahelska cytuje współzałożyciela „Przedmieścia”, Jerzego Kornackiego: „Odchodzimy od biurka, zakładamy warsztat pracy na ulicy – kontemplację artystyczną w czterech ścianach pokoju zamieniamy na podróż pełną rzeczywistych zdarzeń. Nudzi nas wiekuista fikcja – reflektor naszej uwagi, naszej obserwacji, naszego talentu kierujemy na dziko dziewiczy, bujny i rozmaity świat «przedmieścia»”<sup>21</sup>. W pierwszym momencie wydaje się, że nie ma nic bardziej

14 W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 68.

15 H. Krahelska, op. cit., s. V.

16 Por. W. Bolecki, *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza*, w: idem, *Wenus z Drohobycza*, s. 86–160.

17 Por. G. Gazda, *Awangarda*, w: *Słownik literatury polskiej XX w.*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, A. Sobolewskiej, E. Szary-Matywieckiej, Wrocław 1993, s. 63.

18 Ibidem.

19 Por. W. Bolecki, *Awangarda, awangardowość*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 35.

20 Idem, *Wenus z Drohobycza*, s. 95–96.

21 H. Krahelska, op. cit., s. VI.

sprzecznego z duchem pisarstwa Schulza niż idea odwrotu od fikcji i skoncentrowania się na rzeczywistych zdarzeniach. By więc zrozumieć sens tej antynomii, musimy uciec się do pewnej operacji na samym terminie „fikcja”, a mianowicie spróbować dopuścić możliwość, że coś może być jednocześnie fikcyjne i prawdziwe. Sięgnijmy znowu do *Mityzacji rzeczywistości*. Już sam tytuł tego najważniejszego z pism krytycznych Schulza jest jak gdyby streszczeniem przyjętej przez niego koncepcji sztuki. Jej podstawą jest rzeczywistość, to ona jest kośćcem, na którym artysta nadbudowuje mitologię. Lecz nie po to, by rzeczywiste zdarzenia przekształcić w fantastyczne wytwory wyobraźni artystycznej. Świat realny nie jest w tym zamierzeniu jedynie inspiracją dla świata fikcji, ale służy temu, by wydobyc daną historię z jej macierzystego kontekstu – wpisać ją w sens uniwersalny. Umitycznić znaczy tylko tyle, co usensować. Na tym właśnie polega stosowany przez Schulza zabieg odrealniania zdarzeń – są na tyle niepodobne do swoich pierwowzorów, że zyskują wartość obiektywną. Fikcja służy mu do odkrywania przed czytelnikiem prawdziwej istoty wydarzeń – jednego ich niezmiennego składnika, który zawsze będzie ten sam: ponad ich jednostkowymi rysami. Sam pisarz w jednym ze swych listów do władz szkolnych podkreślał: „Dzisiejsza chwila historyczna nacechowana zagęszczeniem zagadnień, pulsująca od problematyki nie pozwala ani na chwilę na duchową izolację. Kto utraci kontakt z duchowym życiem epoki, przestaje być aktualnym w swojej twórczości, nie wchodzi w rachubę jako artysta”<sup>22</sup>. To właśnie głębokie zakorzenienie w rzeczywistości, dokładna jej obserwacja jako niezbędny element pracy artystycznej, jako legitymacja twórczości pisarskiej, może najbardziej zbliża Schulza do Zespołu i jego metodologicznych postulatów.

Kolejną cechą, która zdaje się wspólna Schulzowi i „Przedmieściu”, jest przeczcucie zbliżającego się kresu dotychczasowej kultury i struktury społecznej. W cytowanej przez Krahełską wypowiedzi czytamy dalej: „Zapuszczamy się w naszą podróż po przedmieściach w wieczną i chmurną nie pogodę, kryjącą w sobie zapowiedź czasu przemian. Czyżby właśnie te z głębi rosnące pomruki i fale przedmieścia sprawiły, że oto my, na suchym brzegu jeszcze żyjący i ślepi dotychczas i głusi, dostrzegliśmy, usłyszeliśmy i zrozumieliśmy nie tylko żywiołów otaczający nas, ale i naszą doń przynależność? Oddaliśmy się od nadbrzeżnego śródmieścia i stajemy się dłań «widowiskiem literackim», czyżby jedynie dlatego, że mamy na dnie przeczucia pewność, iż dłużej naszego «widowiska», niż widzów gapiących się w śródmieściu?”<sup>23</sup>. Ta atmosfera schyłku była zresztą charakterystyczna dla epoki Schulza, zakorzenionego w znacznym stopniu w modernizmie. Jest to kolejny punkt zbieżny pisarza i jego grupy literackiej.

---

22 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i oprac. J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 242.

23 H. Krahełska, op. cit., s. VI.



Bruno Schulz był jednym z sześciu pisarzy należących do „Przedmieścia”. Było to grono wąskie, starannie dbające o dobór swych członków. W przedmowie zostali oni ściśle zdefiniowani: „do Zespołu należeć mogą tylko ludzie, poczuwający się psychicznie do czynnego zaangażowania po stronie człowieka pracy w jego wiekowej walce o prawo do życia, o zmianę ustroju gospodarczego i społecznego”<sup>24</sup>. Ponadto była to jedyna grupa literacka, do jakiej należał. Wskazując wyżej na pewne podobieństwa między programem Zespołu a realizacjami twórczymi Schulza, chciałam jedynie zasygnalizować możliwe zbieżności między nurtem prozy społecznie zaangażowanej a przepełnionymi metafizyką opowiadaniem pisarza. Była to próba rozważenia, zwykle wykluczanej, hipotezy, że z pełną świadomością podpisał się on pod założeniami tej grupy literackiej, że w przedmowie programowej możemy doszukiwać się konstytutywnych zasad jego pisarstwa z podobną pewnością, z jaką szukamy ich w *Mityzacji rzeczywistości*. Przynależność Schulza do „Przedmieścia” jest jednak nadal tylko tropem, sygnałem pozwalającym z większą dozą pewności poszukiwać w jego tekstach interesujących nas tutaj wątków społecznych.

Zostawiając już na boku deklaracje pisarza i jego prywatne wybory, przyjrzyjmy się nieco bliżej samym opowiadaniom. Jednym z najważniejszych w tym kontekście jest trzyczęściowy *Traktat o manekinach*. Stanowi on „program wtórej demiurgii”, jest zapisem tyrady ojca – starego Jakuba, który w obecności szwaczek wykląda swą heretycką filozofię. Wydaje się, że wiele rewolucyjnych sądów zostało tu wypowiedzianych niejako na próbę, cały monolog ojca jest bowiem w dużej mierze obliczony na efekt oratorski. Sytuacja, w jakiej wybrzmiewa przemowa, jest groteskowa i dwuznaczna. Nie pozwala to na traktowanie jej z całą dosłownością, zaciera się granica pomiędzy poważnym i niepoważnym. A wywód Jakuba obfituje w rewolucyjne pomysły balansujące na granicy inżynierii społecznej, także we wszelkiego rodzaju szarlatanerie i dyletantyzmy. Jego głównym postulatem jest wolność twórcza. „Wielki herezjarcha” odmawia Demiurgowi wyłącznego prawa tworzenia. Twierdzi, że jest ono domeną wszystkich duchów – nie wyłączając człowieka. Ale również człowiek (jak dowiemy się później – przede wszystkim człowiek) ma stać się obiektem eksperymentów, ową podatną materią. „Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych. Zabójstwo nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące”<sup>25</sup> – przekonuje ojciec. Wieszczy tym samym koniec dotychczasowego modelu społecznego. Formy, które przybierali ludzie, normy zachowań i wzorce osobowe, które naśladowali, przestały być interesujące. Trwały ład społeczny, niezmiennie

<sup>24</sup> Ibidem, s. VIII.

<sup>25</sup> B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 33.

warunki rozwoju człowieka doprowadziły do skostnienia dawnych form. Jakub nie wierzy już w ich łagodną ewolucję, jedyną drogę widząc w ich unicestwieniu. Nadchodzi „druga generacja stworzeń”, która stanąć ma „w opozycji do panującej epoki”. Czym mają charakteryzować się nowe stworzenia? Przede wszystkim będą one zredukowane do roli, jaką wyznaczy im uprzednio nowy Demiurg. Tylko do jej wykonania zostaną powołane do życia, nie będą miały wszakże możliwości wyjścia poza nią. Zostaną ograniczone także fizycznie (do jednej połowy twarzy, jednej nogi czy ręki), co nie pozwoli im wejść w rolę inną niż narzucona. Ich konstrukcja uniemożliwi im wszelkie próby buntu. Są to bowiem ludzie stworzeni na obraz i podobieństwo manekina. Podobnie ludzi nowej epoki musiał wyobrażać sobie Oswald Spengler, który w *Zmierzchu Zachodu* charakteryzuje ich w następujący sposób: „martwe ciała, amorficzne i wyzbyte duszy rzesze ludzkie, zużyte tworzywo wielkiej historii – należy ujmować jako typowy symbol fazy końcowej”<sup>26</sup>. Taka wizja nowego człowieka przeraża. Przerażają także zakusy tego, który fantazjuje o możliwości stwarzania bezwolnych jednostek w celu zaspokojenia swych ambicji twórczych. Biologiczna strona tego eksperymentu przywodzi na myśl nasilające się od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku próby realizacji postulatów eugeniki. Natomiast od strony psychologicznej programowe redukcjonowanie życiorysów bohaterów do jednej roli, a tym samym redukcjonowanie człowieka do funkcji narzędzia, wypełniającego swym życiem dokładnie przygotowany przez kogoś innego plan, przypomina mechanizmy propagandy reżimów totalitarnych. Lecz oprócz zachwyty nad nieskrępowanymi możliwościami twórczymi (i możliwością totalnej władzy nad stworzeniem) pojawia się w oracji ojca także pewne ostrzeżenie. Druga część *Traktatu o manekinach* pełna jest retorycznych pytań Jakuba: „Kto ośmiela się myśleć, że można igrać z materią, że kształtować ją można dla żartu, że żart nie wrasta w nią, nie wżera się natychmiast jak los, jak przeznaczenie? Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią?”<sup>27</sup>. Ojciec zwraca tu uwagę na problem formy, która u Schulza bliska jest pojęciu Formy Gombrowicza. O pokrewieństwie tym zaświadczył zresztą sam autor *Ferdydurke*, pisząc o Schulzu i o sobie: „Pochłonięci byliśmy eksperymentowaniem z pewnym materiałem wybuchowym, który nazywa się Forma. Ale nie była to forma w znaczeniu zwykłym – tu chodziło o «stwarzanie formy», jej «produkcowanie» i o «stwarzanie się poprzez stwarzanie formy»”<sup>28</sup>. Otóż to właśnie forma w znacznej mierze konstruuje istotę, która ją przybiera. Człowiek

26 O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, oprac. H. Werner, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2014, s. 48.

27 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 38.

28 J. Jarzębski, *Pojęcie „Formy” u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 4, s. 69–96.

(lub też „manekin”) internalizuje formę narzuconą przez owego roszczonego sobie prawo do formowania Demiurga. „Płaczcie, moje panie, nad losem własnym, widząc nędzę materii więzionej, gnębionej materii, która nie wie, kim jest i po co jest, dokąd prowadzi ten gest, który jej raz na zawsze nadano”<sup>29</sup> – wzywa Jakub. Warto zwrócić uwagę na sformułowanie „nad losem własnym”, które to (powtórzone zresztą w *Traktacie* dwukrotnie) wskazuje, że terror narzuconej formy dotyczy także słuchaczek niniejszej przemowy. Rozwiewa też wszelkie wątpliwości – używane często przez ojca pojęcie „materii” obejmuje także człowieka.

Jeżeli *Traktat o manekinach* jest zapowiedzią nowoczesności, to *Ulica Krokodyli* stanowi jej realizację. Tytułowa ulica (w topografii realnego Drohobycza odpowiadająca Stryjskiej) jest centrum nowej dzielnicy, a właściwie dystryktu przemysłowo-handlowego, „koncesją naszego miasta na rzecz nowoczesności i wielkomiejskiego zepsucia”<sup>30</sup>. Należy już do świata, w którym człowiek skuszony możliwościami twórczymi i mnogością materii dąży do ciągłego jej przekształcania, a będąc jedynie stworzeniem (a nie Stworzycielem), w rezultacie produkuje tandetę, „twory [...] jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione”<sup>31</sup>. Ulica stworzona z pogwałceniem wszystkich zasad planowania przestrzennego staje się parodią samej siebie. Tandetne są więc te sklecone naprędce budynki o karykaturalnych fasadach, oblepione sztukateriami z popękanego gipsu. Groteskowe są nieheblowane portale podmiejskich domków imitujących wielkomiejskie kamienice. W swej bylejakości zdają się bezpośrednio korespondować z proroczymi słowami kupca bławatnego, który zapowiada: „nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania [...] Z tyłu mogą być po prostu zszyte płótnem lub pobielone”<sup>32</sup>. Właściwość tę zauważa jego syn, który odwiedzając ulicę Krokodyli, stwierdzi: „już na bokach rozwiązuje się i rozpręga ta zaimprovizowana maskarada i, niezdolna wytrwać w swej roli, rozpada się za nami w gips i pakuły, rupieciarnie jakiegoś ogromnego, pustego teatru”<sup>33</sup>. Dzielnica ta jawi nam się więc jedynie jako pretekst do odgrywania bezmyślnej inscenizacji nowoczesności, a nie przestrzeń prawdziwego życia. Ale tandetne są nie tylko twory produkowane przez mieszkańców ulicy Krokodyli, oni także, jak pamiętamy, są przecież wybrakowanymi tworam. Z perspektywy obserwującego tworzą w swej masie „szary, bezosobisty tłum”, przypominają „senny korowód marionetek”<sup>34</sup>. Jako postaci stworzone, zgodnie z postulatami Jakuba, „dla jednego gestu, dla

29 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 38.

30 Idem, *Ulica Krokodyli*, s. 80.

31 Idem, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, s. 37.

32 Ibidem.

33 Idem, *Ulica Krokodyli*, s. 81.

34 Ibidem.

jednego słowa”, prawowitemu mieszkańcowi miasta, czyli przybyszowi z okolic Rynku, jawią się tylko w swych fragmentach, nigdy jako samodzielne, pełnowartościowe jednostki. „Czasem tylko wyławiamy z tego gwaru wielu głów jakieś ciemne, żywe spojrzenie, jakiś czarny melonik nasunięty głęboko na głowę, jakieś pół twarzy rozdarte uśmiechem, z ustami, które właśnie coś powiedziały, jakąś nogę wysuniętą w kroku i tak już zastygłą na zawsze”<sup>35</sup>. Ten melonik, ten uśmiech, to pół twarzy, ta noga są być może jedynymi rekwizytami, które posiadają te przypominające manekiny postaci, by zagrać swoją rolę. Ale uważnemu obserwatorowi, jakim jest nasz narrator, nie umknęły wszakże wewnętrzne cechy, które, co zaskakujące, właściwe są bez wyjątku wszystkim mieszkańcom tej dzielnicy. Nowoczesne społeczeństwo ulicy Krokodyli składa się z jednostek bez „gęstości” i bez charakteru. Charakterystyczne jest dla niego zniwelowanie granic i hierarchii, dobrowolne poddanie się degeneracji. Rozluźnienie moralne dotyczy kwestii seksualności. „Każda kobieta w tej dzielnicy jest kokotą”. Żony fryzjerów czy kapelmistrzów kawiarnianych przypominają prostytutki. Seksualizacja dotyczy także dzieci – dziewcząt szkolnych, które w charakterystyczny sposób noszą kokardy i stawiają nogi. Nieostrość granic, niepewność form dotyczy zaś również kwestii płciowości. Napotkany przez narratora subiekt „chwilami robi wrażenie transwestyty”. Warto podkreślić, że wszyscy ci nowocześni ludzie, „ta tandetna odmiana człowieka”, nie powstałi w wyniku ewolucji rodzimych mieszkańców miasta. Są oni przybyszami, a powodem ich przybycia była pogoń za pieniędzmi, za nowym rynkiem dla ich nowoczesnych, tandetnych wyrobów, za obszarami, które mogliby skolonizować swoim „Confiserie Manucure, King of England”. Podobny obraz ludzi nowej epoki, nowych mieszczan szkicuje w cytowanym już tutaj *Zmierzchu Zachodu* Oswald Spengler: „zamiast typowego, zrosniętego z ziemią ludu – nowy nomada, pasożyt, mieszkaniec wielkiego miasta, ów wyzbyty tradycji, występujący w bezkształtnej płynnej masie człowiek czystych faktów, irreligijny, inteligentny, nieplodny [...]”<sup>36</sup>.

Dzielnica, nazwana już wcześniej dystryktem handlowo-przemysłowym, jest opisywana przez narratora w znacznej mierze za pomocą odwołań do sfery ekonomii, a ściślej rzecz biorąc – handlu. Nie jest to zaskakujące – narrator, jako syn kupca bławatnego, jest szczególnie uwrażliwiony na te właśnie obszary działalności mieszkańców ulicy Krokodyli, którzy inaczej podchodzą do spraw sprzedaży niż mieszkańcy centrum, niż Jakub. Ojciec, reprezentant ostatniego pokolenia przemijającego świata, wielką wagę przykładał do handlowego ceremoniału, gdy starzy i pełni godności kupcy „obsługiwali klientów ze spuszczoneymi oczyma, w dyskretnym milczeniu, i pełni byli mądrości i wyrozumienia dla ich

---

35 Ibidem, s. 77.

36 O. Spengler, op. cit., s. 44–45.

najtajniejszych życzeń”<sup>37</sup>. Jednak dla nowoczesnych kupców z ulicy Krokodyli handel przybiera trzeźwe formy komercjalizmu, jaskrawo rzuca się w oczy użytkowość, która dotyczy tu wszystkiego. Najsilniej uwidacznia się ona w samym pejzażu dzielnicy. Wszechobecne reklamy sprawiają wrażenie, że ogląda się nie prawdziwe miasto, lecz czarno-biały, ilustrowany prospekt<sup>38</sup>. Podobieństwo jest tak uderzające, że narrator posuwa się do niezwykłego na tle całego tekstu zabiegu. Podczas gdy w opisach Schulza często dochodzi do zatarcia granic pomiędzy metaforą a metamorfozą, tutaj podkreślona została „realna” wartość zastosowanego porównania. Czytamy: „Podobieństwo to wychodziło poza zwykłą metaforę, gdyż chwilami, wędrując po tej części miasta, miało się w istocie wrażenie, że wertuje się w jakimś prospekcie, w nudnych rubrykach komercyjnych ogłoszeń, wśród których zagnieździły się pasożytniczo podejrzane anonse, drażliwe notatki, wątpliwe ilustracje”<sup>39</sup>. Tutaj jeszcze rubryki ogłoszeń wydają się narratorowi nudne, czarno-białe ilustrowane prospekty sprawiają przygnębiające wrażenie. Ale, jak wiemy, już wkrótce właśnie w katalogu reklamowym doszuka się prawdziwego Autentyku, poszukiwanej przez siebie Księgi. To pokrewieństwo między wyklejonym reklamami krajobrazem ulicy Krokodyli a wnętrzem Księgi (które wręcz „wychodzi poza zwykłą metaforę”) każe zastanowić się nad wynikającymi z niego konsekwencjami dla interpretacji całego analizowanego opowiadania. Skoro Biblia, przywołująca tutaj na myśl skojarzenia z religią, z tradycją, z hierarchią, a więc raczej, posługując się po raz kolejny przywoływaną niejednokrotnie dychotomią, kojarzącą się z centrum, z Rynkiem, koniec końców zostaje jednak odrzucona i nazwana skażonym apokryfem, czy oznacza to, że również dawny świat należałoby uznać za falsyfikat? Co oznacza w takim razie wybór książki reklamowej? Czy nazwanie jej Autentykiem wiąże się również z rozpoznaniem esencji życia w fałszu świata ulicy Krokodyli? Koncentrując się jednak na bardziej dosłownej warstwie tego opisu, spróbujemy wyobrazić sobie tę ulicę. Mamy do czynienia z typowym, zdawałoby się, wielkomiejskim krajobrazem, pełnym „konglomeratów sztyldów, ślepych okien biurowych, szklistoszarych wystaw, reklam i numerów”, pod którymi „płynie rzeka tłumu”. Ulica Krokodyli zdaje się wręcz wielkomiejską arterią, bulwarem. Jednak wkrótce okazuje się, że także sama ulica, podobnie jak jej mieszkańcy, jest tylko tandetą, nieudolną, cienką jak papier imitacją. Sztyldy zrobione są z kartonu, a główny trakt pokrywa ubita glina. To właśnie pozór, udawana wielkomiejskość zostały poddane przez narratora największej krytyce. Nie sama istota wielkomiejskości, tylko jej imitacja, prowincjonalny wytwór pretendujący do roli czegoś więcej.

---

37 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 61.

38 Por. A. Nowaczewski, op. cit., s. 201.

39 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, s. 73.

Kolejnym ważnym tekstem Schulza, który podejmuje w znacznej mierze tematykę społeczną, jest *Wiosna* ze zbioru *Sanatorium pod Klepsydrą*. O jego niezwykłości świadczy chociażby, wyjątkowe na tle poetyki innych tekstów Schulza, przywołanie postaci historycznej – cesarza Franciszka Józefa I. Pozwala to na, bardziej uprawnione niż gdzie indziej, poszukiwanie odniesień do konkretnej sytuacji dziejowej. Epoka ta obejmowałaby lata panowania władcy – od 1848 do 1916 roku, czasy, jak się zdaje, wcześniejsze wobec wydarzeń związanych z ulicą Krokodyli. Choć Franciszek Józef nie staje się jednym z pełnoprawnych bohaterów *Wiosny*, tekst często nawiązuje do jego osoby. Umityczniony cesarz jest niewidzialnym kreatorem rzeczywistości, sprawcą wydarzeń, z których skutkami musi mierzyć się narrator. Jest kimś, do kogo nieustannie się odwołuje, żeby wytłumaczyć zastaną sytuację zarówno na poziomie mikro (domyślamy się, że mógł mieć swój udział w historii Bianki), jak i makro (Franciszek Józef zdaje się przenikać każdą sferę życia swoich poddanych). Tutaj będzie nas interesować zwłaszcza ten drugi, ponadindywidualny poziom. Jak więc wygląda świat pod panowaniem cesarza? Przede wszystkim jest to świat przełomu, pogrążony w rozpadzie, ostatkiem sił utrzymywany przez tego wielkiego epigona w swoim dawnym kształcie. Był już taki w chwili obejmowania przez niego tronu, „gdy pojawił się na widowni świata w generalskim zielonym pióropuszu, w turkusowym płaszczu do ziemi, lekko zgarbiony i salutujący, świat doszedł był w swoim 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 w młodych, szczebiotliwych i niesłychanych kolorach, rozwiązywał się szczęśliwie we wszystkich węzłach i przegubach”<sup>40</sup>. To przekonanie o ograniczonych możliwościach rozwoju ludzkości zdaje się korespondować z diagnozami cytowanego już, niezwykle zresztą popularnego za życia Schulza, Spenglera, który twierdził: „Czysta cywilizacja jako proces historyczny polega na stopniowym eksploatowaniu nieorganicznych, obumarłych już form”<sup>41</sup>. W jaki sposób udaje się więc Franciszkowi Józefowi powstrzymać chwilowo nadciągający rozpad? Poprzez wyrugowanie ze świata poezji, zastąpienie jej pozbawionym złudzeń i romantyki „państwem prozy”, ograniczenie możliwości twórczych i stworzenie nieprzekraczalnych granic, „w których już raz na zawsze świat jest zamknięty”<sup>42</sup>. Jest to państwo represyjne, w którym obowiązuje zasada jednolitości, a jego głównym celem jest tkwienie w tym stanie, utrzymywanie iluzji niezmienności. Ten wielki projekt Franciszka Józefa z pewnością nie udałby się, gdyby nie wsparcie w postaci rozbudowanego aparatu biurokratycznego. Składa się on z podatnych

---

40 Ibidem.

41 O. Spengler, op. cit., s. 44.

42 B. Schulz, *Wiosna*, s. 155.

na urok autorytetu jednostek, których lojalna natura predysponowała do pełnienia służby. Dla kogo jednak ten „starzec oschły i stępsiały”<sup>43</sup> mógł być pociągający? Przede wszystkim dla tych, którzy nadchodzącymi zmianami byli przerażeni, którzy postanowili kurczowo trzymać się ułudy statycznego świata wykreowanej przez cesarza. Byli to mianowicie „lojalni i przewidujący ojcowie rodzin”<sup>44</sup>.

Świat ludzki jest dla p. Schulza bliższy, niż z początku może się wydawać. Choć rzadko na kartach swoich opowiadań dotyka społecznych tematów wprost, gdy (za radą samego pisarza) czyta się jego teksty niejako pomiędzy wierszami i, pamiętając, że „wszystkie rzeczy są ze sobą powiązane”, łączy z pozoru odległe ich elementy, okazuje się, że to właśnie zainteresowanie człowiekiem i jego relacjami z otoczeniem stanowi ważną część jego twórczości. O związkach Brunona Schulza z nurtem prozy zaangażowanej społecznie świadczyć może jego przynależność do grupy literackiej „Przedmieście”. Wiele z postulatów zawartych w przedmowie do pierwszego wydania pracy zbiorowej Zespołu zdaje się pokrywać z założeniami pisarskimi Schulza. Wspólne jest tutaj dystansowanie się od oficjalnego nurtu kultury, odwoływanie się do tradycji awangardowych, czerpanie inspiracji z rzeczywistości czy poczucie zbliżającego się schyłku epoki. Właśnie te przecucia kresu dotychczasowego świata wywarły, zdaje się, najsilniejsze piętno na całej twórczość pisarza. Nie tylko bowiem zaowocowały maniackalnym wręcz porządkowaniem tegoż świata, wpisywaniem wszystkiego w sens uniwersalny, lecz także wyrażane są bezpośrednio w tekście, wielokrotnie powracają w poszczególnych opowiadaniach. Spośród nich wyróżniają się dwa: *Ulica Krokodyli* (nieodłącznie związana z *Traktatem o manekinach*) oraz *Wiosna*. Pierwsze dotyczą już świata nowoczesności, drugie – jeszcze ery Franciszka Józefa. Razem tworzą interesujący obraz przemiany, która tak bardzo fascynowała pisarza. Od tradycjonalistów, pełnych wzniosłych idei i pokornie adorujących dzieła boskie, aż po „kreatury bez gęstości”, manekiny, wytwór demiurgicznych pasji. Od hierarchicznie ukształtowanego, uwiecznionego na barokowym prospekcie miasta, po nową dzielnicę przedmiejską, roszczącą sobie prawo do stanowienia nowego centrum. Lecz nie sposób traktować opisanej zmiany społecznej jedynie w kontekście przełomu XIX i XX wieku. Choć bez wątpienia pierwotnie związana jest z tym szczególnym okresem, jednocześnie zyskuje wymiar uniwersalny – odwołuje się przecież do cyklicznie powracającego poczucia kryzysu. Udało się zatem Schulzowi w pełni zrealizować swój pisarski program – napisał swoje dzieło w ponadjednostkowy sens.

---

43 Ibidem, s. 187.

44 Ibidem.



Bruno Schulz, fragment fotografii przedstawiającej grono nauczycielskie Państwowego Gimnazjum im. Władysława Jagiełły, 26 czerwca 1938, Drohobycz, Foto „Rembrandt”. Ze zbiorów Zbigniewa Milczarka

*cała fotografia na stronie 143*



[wyznania]

## Taras Wozniak: Dlaczego Schulz?

O, Boże, miejże dziś na pieczy,  
gdy wichry na zawieję wyją,  
barłóg zwierzęcy i człowieczy.

Bohdan-Ihor Antonycz, *Zima*,  
przeł. Adam Pomorski

Spróbuję spojrzeć nieco inaczej na postać wielkiego, nie tylko drohobyckiego, ale światowej rangi pisarza, jakim był Bruno Schulz. Dlatego jak niewinne dziecko zapytam: czym jest Schulz? Nie kim – to wszyscy wiemy – ale właśnie czym. Jaką pracę, oprócz swojej pracy artystycznej i literackiej, dla nas wykonał? Skoro już mowa o pracy, to oczywiście zapytam też o funkcję, jaką, sam tego nie podejrzewając, przez pół wieku po swojej śmierci Schulz pełnił zarówno dla Polaków, jak i Ukraińców, w tym również dla mieszkańców Drohobycza. Określiłbym tę funkcję mianem światotwórczej. Nie tylko poprzez swoją twórczość, ale i poprzez sam fakt swego istnienia zaczął on inaczej kształtować nasz świat, a przynajmniej ten drohobycki, chociaż mam tu na myśli Drohobycz na skalę wszechświatową. A zatem: jaki i czyj świat kształtuje Bruno Schulz? Nasz i wasz zarazem.

Od uzyskania niepodległości aż po dzień dzisiejszy na Ukrainie aktywnie rozwija się nowoczesna kultura polityczna i wspólnota świadomości – nowy naród ukraiński. Naturalnie w toku tego procesu naród kształtuje swoją tożsamość, której nierozzerwalnie towarzyszy semantyczne budowanie swojego świata, semantycznego krajobrazu Ukrainy i Galicji. Obmyślamy i oznaczamy wokoło nas okrąg, który tworzy ów semantyczny pejzaż, w jakim urządzamy nasze absolutnie niepowtarzalne życie – jako wspólnota i jako każdy z nas z osobna. Każda nazwa ulicy, każdy budynek, nawet kształt futryny i okiennych ram czy wzór na parkiecie mają swoje znaczenie. Ktoś, kto wzrasta w miejscowości o strukturze dawnego sztetlu albo w mieście poniemieckim, powinien rozumieć

sensy, jakie kryją się w otoczeniu, odnieść się jakoś do wcielonych w nie znaczeń. Ale czy tak się dzieje?

Nie zawsze. Przyczyniły się do tego przede wszystkim wydarzenia II wojny światowej, która nie tylko była największą wojną w historii ludzkości, ale i wywołała radykalne zmiany etniczne i kulturowe w niemal całej Europie Środkowo-Wschodniej z Niemcami włącznie. O praktycznie całkowitym zniszczeniu żydowskiego świata tego obszaru wiemy wszyscy. Radykalne „oczyszczenie” ogromnego terytorium między Renem a Wołgą z wszelkich elementów uznanych przez ówczesnych polityków za obce – nierzadko całych narodów – w przypadku Krymu zamieszkanego przez miejscowych Tatarów zamieniło ten etnicznie i kulturowo „czysty” region w cementarną pustkę. Jaki sens mogą mieć dla *homo sovieticus* takie rdzennie krymskie toponimy jak Jany Kapu (a nie Krasnopieriekopsk), Temir-Aga (a nie Sowchoznoje), Aktaczy (a nie Furmanowka)... Chodzi jednak nie tylko o nazwy, lecz również, jak pisał pod koniec lat trzydziestych lwowski poeta Bohdan-Ihor Antonycz, o „barłóg zwierzęcy i człowieczy”.

Powróćmy do naszej małej ojczyzny, do Galicji. W sowietyzowanej na sposób stalinowski Galicji żadne polskie, żydowskie czy austriackie ślady, nawet te semantyczne, pozostać nie mogły. Podobnie nie mogło być w niej śladów rdzennie ukraińskich, usuwanych bezwzględnie niż jakiegokolwiek inne, ponieważ świadczyły o „nacjonalizmie”, karany według najsurowszych praw stalinowskich i postalinowskich. Tak kształtował się sowiecki pejzaż semantyczny kraju i miast, w których mieszkaliśmy. Człowiek jest jednak istotą wrażliwą. Na każdym kroku natykaliśmy się na coś, o czym się nie mówiło, co przykrywała zasłona przemilczeń, co zdawało się niepojęte i może właśnie dlatego z czasem zaczynało przyciągać uwagę, budzić zaciekawienie. Raz za razem osoby wrażliwe wpadały w swoistą semantyczną pustkę, w semantyczne dziury. Nie należy przy tym zapominać, że na spustoszone tereny trafiły setki tysięcy przesiedleńców – w przypadku Galicji byli to przesiedleńcy z Łemkowszczyzny i Podlasia, którzy również znaleźli się na obcym im semantycznym terytorium, w dodatku ogołoconym przez stalinowskie i nazistowskie ludobójstwo. W pewnej mierze oni także byli apatrydami, jeśli pomyśleć w kategoriach małych ojczyzn, w których tak naprawdę żyjemy. Nie można zapomnieć też o Polakach deportowanych z Galicji na obce im ponemieckie tereny daleko na zachodzie, na „Ziemie Odzyskane”, ani o przesiedlonych w ramach akcji „Wisła”, ani o milionach Niemców, wprawdzie w znacznym stopniu ponoszących winę za Armagedon, lecz przecież również ludzi i sierot – sierot semantycznych.

Semantyczne sieroctwo stało się powszechnym udziałem pierwszego pokolenia deportowanych na wielkich obszarach Europy. Ich dzieci, które nie mogły pamiętać małych ojczyzn rodziców, w tym i ja sam, rosły w spustoszonej kraj, w spustoszonych miastach i miasteczkach, co rusz wpadając w semantyczne dziury. Wszyscy musieliśmy się zmierzyć z zadaniem odnalezienia bądź odbudowy swych

semantycznych ojczyzn. Prostacy i łotrzy nie dostrzegali semantycznej złożoności tektoniki, w jakiej ludzie próbowali umościć swoje „barłogi”, starając się oswoić semantycznie cudze przestrzenie, w które rzucił ich los. Dla tych pierwszych nie istniało i nie mogło istnieć nic prócz tego, co było oficjalnie dozwolone.

Jednak czasy się zmieniały i następne pokolenia, potomkowie deportowanych, nie mogły nie zwracać uwagi na liczne kulturowe ślady, które znajdowały wokół siebie. Stopniowo nie z kalkulacji politycznej, ale po prostu prawem ludzkiej natury, domagającej się sprawiedliwości, a także powodowanej ciekawością, dzieci przesiedlonych zaczęły wypełniać dziury semantyczne. Rozpoczął się proces refleksji: powróciły imiona, słowa, pojęcia...

Był to także proces rekonstrukcji semantycznego pejzażu kraju – w naszym wypadku Galicji, a w niej wszechświata Drohobycza. Rekonstrukcja nie polegała na niemożliwym powrocie do Drohobycza czy Lwowa Polaków i Żydów, lecz na uznaniu złożonej przeszłości obszaru, który jest naszym domem, oraz jego semantycznej rekonstrukcji na podstawie tekstu architektonicznego dziedzictwa, ale i na podstawie tekstów w podstawowym znaczeniu tego słowa. W tym sensie tekstem czy metatekstem archetypowym był i jest tekst Brunona Schulza. Nie chodzi przy tym tylko o jego metatekst, którego nie sposób przecenić, lecz także o metateksty Leopolda Sacher-Masocha, Josepha Rotha, Paula Celana, Stanisława Lema, Zbigniewa Herberta, Rosy Ausländer, Gregora von Rezzori, Manèsa Sperbera, Georga Drozdowskiego i wreszcie wspomnianego Bohdana-Ihora Antonycza.

To zadanie semantycznej odbudowy Regionów Wielkiej Herezji realizowane jest nie tylko w naszym malutkim, choć przecież i wielkim Drohobyczu, ale w całej naszej części świata – we Lwowie, w Wilnie, w Gdańsku, we Wrocławiu i w Czerniowcach. Próbuje się leczyć rany zadane przez II wojnę światową, co potrwa długo, nie jest wcale proste i spotyka się z oporem. Jesteśmy w długiej i ciekawej podróży, niczym w opowiadaniach Schulza, i wiele jeszcze ciekawego przed nami.

*Przełożył Marek Wilczyński*

# Wiera Meniok: Dokąd uciec? Myśl niemożliwa i absurdalna...

Snucie mojej opowieści będzie może nieco odbiegać od przewodniego hasła IV Dni schulzowskich w Gdańsku (listopad 2019): „wyjścia z Drohobycza” – i poniekąd będzie próbą skonfrontowania z nim moich myśli i odczuć, a być może będą to te same odczucia, lecz wypowiedziane inaczej. Dotyczą one przede wszystkim tego, czy rzeczywiście Schulz potrzebowałby, oczekiwałby takich wyjść – z tego miejsca, które wybrał dla siebie i które, jak chciałoby się mimo wszystko nadal myśleć – wybrało jego.

Ale zacznę od rzeczy najbardziej, wydawałoby się, trywialnej; zanim możliwe stanie się wyjście z czegokolwiek, należy najpierw w to coś lub do tego czegoś wejść. W kontekście pierwszej odsłony naszych rozmów – pozadrohobyckich wątków biografii Schulza – wszystko jest zrozumiałe... i zarazem nic nie jest zrozumiałe, ponieważ dużo na tym terenie jest jeszcze do odkrycia i do zbadania. I tego typu odkrycia będą zazwyczaj kuszące i sensacyjne, bo miałyby niejako zmienić autoportret Schulza. Najbardziej interesowałaby mnie w tym przypadku kwestia tego, czy w „wątkach pozadrohobyckich” Schulz dobrze się czuł, czy był szczęśliwy poza swoim „miastem jedynym na świecie”. Ze świadectw, które nam pozostawił i które zostawili nam jego przyjaciele i znajomi, wynika dość wyraźnie, że nie czuł się w tych „wątkach” za dobrze, że nie chciał opuścić Drohobycza na dłużej, a tym bardziej na zawsze, za co czasami płacił wysoką cenę, jak chociażby dramatyczne rozstanie z narzeczoną Szelińską. Nie mówiąc już o jego upragnionym wyjeździe do Paryża i o tym, jak bardzo rozbity i udręczony stamtąd wrócił. Wiemy wszystko: był nieprzygotowany merytorycznie, nie tę porę roku wybrał, nie znał języka francuskiego, ale jednak – jak można i chyba należy się domyślać – było coś jeszcze, co leży poza zwykłym tokiem zdarzeń, ponad materialnością biograficzną, i to raczej z tego horyzontu „ponad” napisał po powrocie z Paryża: „Jestem już znowu w domu, zamknięty w małym i bezpiecznym kręgu horyzontu drohobyckiego”<sup>1</sup> (do Ludwika Lillego, 2 września 1938). Albo: „Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne”<sup>2</sup> (do Romany Halpern, 29 sierpnia 1938). Piękne, bo „zobaczył raz z bliska [...] sztukę wielkich epok”, jak i „cudowne kobiety paryskie”<sup>3</sup>, ale zarazem „wstrząsające i straszne”, czego już w cytowanym liście do Romany Halpern nie wyjaśnia.

---

1 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i oprac. J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 131.

2 Ibidem, s. 180–181.

3 Ibidem.

Tego typu wypowiedzi wcale nie muszą świadczyć o tym, że Schulz był tylko skromnym nauczycielem, prowincjuszem, mającym wiele fobii i niepewnym siebie. Świadczą one raczej o inności Schulza, a więc o innym jego postrzeganiu przestrzeni realnej, która – nieznaną i obcą – często była przez niego odczuwana jako całkiem autentyczne, bezpośrednie zagrożenie. Poczucie zagrożenia mogła w nim wywołać zarówno przestrzeń miejska, na przykład warszawska, jak i przestrzeń natury, kiedy w górach, ogarnięty paniką, „przypadł do ściany skalnej i nie dawał się ruszyć z miejsca”<sup>4</sup>.

Niemniej jednak „ruszał się z miejsca”, i o jego fizycznych wyjściach z Drohobycza niewątpliwie warto dowiedzieć się więcej. Jednocześnie, jak sądzę, warto też pamiętać, że żadne takie wyjście fizyczne, biograficzne, nie zmieniło jego własnej metafizyki miejsca oraz metaforyki tego miejsca. W moim odczuciu Drohobycz był dla Schulza miejscem metafizycznym, które – niemal jako jedyne lub naprawdę jedyne – umożliwiała jego metaforykę, jego wyobraźnię, jego dzieło.

Fizyczny Drohobycz natomiast stał się dla niego wyrokiem. Za swoją wierność temu miejscu zapłacił życiem. Jurij Andruchowycz, po pierwszej swojej wizycie w Drohobyczu w 2007 roku, napisał tekst *Bruno i Porno*, opublikowany najpierw w materiałach IV Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w 2010 roku, a później przedrukowany w jego książce *Leksykon miast intymnych* z podtytułem *Swobodny podręcznik do geopoetyki i kosmopolityki* – pod hasłem *Drohobycz 2007*. Jest w tym tekście przejmujący fragment, do którego często wracam, kiedy myślę o Drohobyczu fizycznym jako wyroku śmierci dla Schulza:

„Nie zważając na wszystkie życiowe wojaze – do Wiednia, Warszawy, Krakowa czy Zakopanego – Schulz w nieuchronny sposób powracał. To nie tyle świadomy wybór, ile nieuchronność właśnie. I nie próbował się jej przeciwstawiać. Schulz nie tylko urodził się i żył w Drohobyczu – ale też na dodatek jeszcze w nim umarł.

Nikt inny nie umierał z tak wyrazistą dokładnością topograficzną, z tak przenikliwym efektem obecności w swoim mieście i miejscu. Nikt inny nie leżał, już będąc trupem, w samym jego centrum, na rogu ulic Mickiewicza i Czackiego, przez kilka dni i nocy, póki jego niewielkiego i ptasiego, zeszytniałego na listopadowym chłodzie ciała nie ciśnięto do wspólnego żydowskiego dołu, na samo dno innego, podziemnego Drohobycza. Nikt z tych, którzy mają dziś w Drohobyczu swoje pomniki, tutaj nie umarł”<sup>5</sup>.

„Samo dno innego, podziemnego Drohobycza”. Być może wtedy, gdy na to dno Schulza wrzucono, gdy go „ciśnięto do wspólnego żydowskiego dołu”, Drohobycz

4 A. Tuszyńska, *Narieczona Schulza*, Kraków 2015, s. 66.

5 J. Andruchowycz, *Bruno i Porno*, w: *Bruno Schulz jak literatury heroj – Schulciwsi inspiraciji ta interpretaciji. Literaturni ta naukowi notatki IV Mižnarodnoho Festywalu Bruno Schulza w Drohobyczi*, Drohobycz 2010, s. 11–12. Polskie wydanie *Leksykonu miast intymnych* Andruchowycza w przekładzie Katarzyny Kotyńskiej: <https://docer.pl/doc/n81c8v5> (dostęp: 10.02.2020).

nie był już tym miejscem metafizycznym, tym miastem i tą krainą, które „zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos, zainstalowały się na własne ryzyko na samym brzegu wieczności”<sup>6</sup>. Najprawdopodobniej – nie był. Czy Schulz wiedział o tym? Z pewnością. Dlatego chciał zbudować twierdzę, do której ucieknie i w której się ukryje – on i bliscy mu ludzie. I miał już niemal gotowy plan tej twierdzy, wszystko przemyślał:

„Na skrawkach papieru szkicował plany fortecy, gdzieś w górach, w niedostępnym terenie, otoczonej wodami i przepaściami. To miało być przedsięwzięcie, które kiedyś uratuje świat, ocali drogich bliskich i artystów. W jakich rejonach wyobraźni, jakiej herezji załęgała się ta wizja schronienia?

Ołówek Bruna wyczarowywał plany Twierdzy w różnych wymiarach, udoskonalał ją, szukał sposobów, by wszyscy czuli się w jej salach i korytarzach bezpiecznie. Opracowywał system obrony, planował rozkład dnia, zajęcia dla wszystkich, jadłospisy. Zaopatrywał magazyny i spiżarnie. Był tą ideą wyraźnie przejęty”<sup>7</sup>.

Jest to fragment z książki Agaty Tuszyńskiej *Narzeczona Schulza*. Ale proponuję przyjrzeć się prozie samego Schulza, jego opowiadaniu *Republika marzeń* – niemalże jedynym tekście literackim, w którym został wyrażone wyeksponowany wątek ucieczki, wyjścia z Drohobycza. Nie bez powodu tytuł mojej opowieści zaczerpnęłam z tego tekstu.

Trudno o wątpliwości co do tego, że jedyną możliwością wyjścia z miejsca fizycznego, a więc zamkniętego, była dla Schulza jego wyobraźnia – tylko w niej, na szczęście, ale też na nieszczęście, mogła powstać twierdza pod nazwą „republika marzeń”. Przytoczę nieco dłuższy fragment, aby przypomnieć, jak wszystko się działo w wyobraźni, nie zaś w rzeczywistości: „W tych dniach dalekich powzięliśmy po raz pierwszy z kolegami ową myśl niemożliwą i absurdalną, ażeby powędrować jeszcze dalej, poza zdrojowisko, w kraj już niczyj i boży, w pogranicze sporne i neutralne, gdzie gubiły się rubieże państw, a róża wiatrów wirowała błędnie pod niebem wysokim i spiętrzonem. Tam chcieliśmy się oszańcować, uniezależnić od dorosłych, wyjść zupełnie poza obręb ich sfery, proklamować republikę młodych. Tu mieliśmy ukonstytuować prawodawstwo nowe i niezależne, wznieść nową hierarchię miar i wartości. Miało to być życie pod znakiem poezji i przygody, nieustannych olśnień i zadziwień. Zdawało się nam, że trzeba tylko rozsunąć bariery i granice konwenansów, stare łożyska, w które ujęty był bieg spraw ludzkich, ażeby w życie nasze włamał się żywioł, wielki zalew nieprzewidzianego, powódź romantycznych przygód i fabuł”<sup>8</sup>.

6 B. Schulz, *Republika marzeń*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 325.

7 A. Tuszyńska, op. cit., s. 166–167.

8 B. Schulz, *Republika marzeń*, s. 329.

A więc „nowa hierarchia miar i wartości”, „życie pod znakiem poezji i przygody”, „rozsuniecie barier i granic konwenansów”, „powódz romantycznych przygód i fabuł”. Terytorium niezależne, „kraj niczyj i boży” – teren czystej wyobraźni. Lecz było to też „pogranicze sporne”. Pogranicze między realnością a wyobraźnią, między przemijaniem a wiecznością. Sama tylko myśl o ucieczce była z góry skazana na porażkę – była „niemożliwa i absurdalna”. Bo dokąd uciec od miejsca i miasta, które wstąpiło w wieczność, mając za sobą czas „gwałtownych wniebowstąpień”, a zarazem czas „zstąpienia w esencjonalność”<sup>9</sup> – te dwa kierunki wieczności: wzwyż i w głąb, gdzie brak miejsca na wymiar horyzontalny, fizyczny. Nie pozostaje więc żadna sposobność, by uciec przed takim miastem, wyjść z niego, ukryć się przed nim w wyobrażonej twierdzy. Ucieczka taka jest „myślą niemożliwą i absurdalną”. Tak jest z wyobrażonym, uniwersalnym Drohobyczem, który wcale nie musi już być Drohobyczem realnym, i nim już nie jest, albo jest nie tylko nim. Próba wyjścia z takiego metafizycznego i uniwersalnego Drohobycza staje się niemożliwa, albo niebezpieczna, nawet śmiertelnie niebezpieczna, a zarazem staje się jedyną szansą na całkowite uwolnienie od więzów rzeczywistości, czyli staje się śmiercią. I tak właśnie jest w *Republice marzeń*. W tym miejscu przytoczę jeszcze jeden fragment, który czytam jak metaforę śmierci – jej piękna, bo tylko ona uwolni i spełni marzenia, albowiem „żadne marzenie, choćby nie wiedzieć jak absurdalne i niedorzeczne, nie marnuje się w wszechświecie”<sup>10</sup>: „Kto goniony przez wilki albo zbójców dowlecze się do bram tej twierdzy – jest uratowany. Wprowadzają go w triumfie, zwlekają zakurzoną odzież. Odświeżny, błogi i szczęśliwy wstępuje w elizejskie wianie, w różaną słodycz powietrza. Daleko za nim pozostały miasta i sprawy, dni i ich gorączka. Wszedł w nową, odświeżną, lśniącą prawidłowość, strącił ze siebie, jak skorupę, własne ciało, zrzucił maskę grymasu przyrosłą do twarzy, przepoczwarczył się i wyzwolił”<sup>11</sup>.

Czytać *Republikę marzeń* z myślą o dwóch możliwościach: zostać w miejscu wniebowstąpionym lub wyjść z niego, wybierając śmierć, oraz z myślą o tym, że jedno i drugie jest w konsekwencji jednym i tym samym, czyli śmiercią, można niemalże w nieskończoność. Ale można też czytać to opowiadanie z myślą, że to w tym właśnie tekście Schulz nazwał, opisał, zmetaforyzował Drohobycz tak, jak nie udało się tego zrobić żadnemu pochodzącemu stąd twórcy. Zmetaforyzował. A więc w jego wyobraźni Drohobycz nie istniał jako miasto fizyczno-biograficzne. I dlatego sprawą zasadniczą staje się pytanie, o jakim wyjściu Schulza, z jakiego Drohobycza chcemy rozważać.

„Niemożliwość i absurdalność” myśli o wyjściu z Drohobycza wyobrażonego, metafizycznego przekłada się też na fizykę tego miejsca, z którego Schulz jednak

---

9 Ibidem, s. 326.

10 Ibidem, s. 331.

11 Ibidem, s. 332.

nie wyszedł: nie mógł czy nie chciał – będą to w jego przypadku, jak sądzę, kategorie niemalże tożsame. Z tym że w życiu fizycznym, biograficznym Schulza niemożliwość wyjścia z Drohobycza staje się nie metaforą śmierci, lecz śmiercią autentyczną. Ale czy mogłoby być inaczej? I dlaczego ten fakt bezwarunkowy miałby sprowokować pytania o wyjściu Schulza z Drohobycza? Kiedy nad tym się zastanawiam, przychodzi mi na myśl, że w przypadku Bułhakowa, Kafki czy Joyce’a stawianie podobnych pytań raczej nikomu nie przyszłoby do głowy.

■

Jest w tym prawidłowość niezaprzeczalna i nieodwołalna, że Schulz został i nadal zostaje w Drohobyczu. Że z niego nie wyszedł. I dobrze, że nie wyszedł, inaczej nie znalazłoby go tam wielu poszukujących. Nie chodzi mi tutaj o poszukiwanie w obecnym mieście Schulza miejsc z nim związanych, nie chodzi o sprawdzanie topografii Drohobycza z książką *Sklepów cynamonowych* w ręku, chociaż takich podróźników zawsze jest sporo – szukających fizycznych śladów Schulza w Drohobyczu fizycznym i unoszących się w swoim poszukiwaniu. Takich schulzowskich pielgrzymów w znakomitej karykaturze ujął Ziemowit Szczerek w cyklu quasi-reportaży *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*:

„Obok nas stały dwie dziewczyny. Jedna miała na podkoszulce napis «Bruno Schulz», a druga – «Franz Kafka». Włosy obu były pofarbowane na czarno, tyle że jedna nosiła je krótkie, a druga – długie, po łopatki. Obie trzymały w dłoniach po czarnej świeczce.

Były z polonistyki. Z Warszawy. Ta z krótkimi włosami miała na imię Marzena. Ta z długimi – Bożena. Przyjechały, jak twierdziły, «oddać hołd wielkiemu polsko-żydowskiemu pisarzowi, mistrzowi mowy polskiej»<sup>12</sup>. Tak to ujmowały. Oddać hołd i koniecznie znaleźć ulicę Krokodyli.

—

**12** Nawiązanie do napisu na tablicy pamiątkowej, odsłoniętej w 2002 roku w miejscu poprzedniej tablicy, na domu siostry Schulza przy dawnej ulicy Floriańskiej: „W tym domu w latach 1910–1941 mieszkał i tworzył wybitny żydowski malarz i pisarz, mistrz słowa polskiego, Bruno Schulz 1892–1942”. W sprawie tego napisu Grzegorz Gauden powiedział w swoim wykładzie inauguracyjnym podczas VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu: „Co dziś mamy ciągle rozstrzygać? Czy Schulz jest pisarzem polskim czy pisarzem żydowskim? A może jednym i drugim? Czy jest tylko mistrzem języka polskiego, czyli pisarzem żydowskim piszącym po polsku? A dla kogo? Dla Żydów? Dla Polaków? Czy jest w takim razie częścią polskiej literatury? Czy jest częścią literatury żydowskiej powstałej po polsku? Czy czuł się pisarzem polskim? W tamtych czasach szalejącego w Polsce antysemityzmu. Na tablicy w Drohobyczu święci paradoksalnie tryumf przedwojenna endecka krytyka literacka. Dla tej krytyki prawdziwym pisarzem polskim nie mógł być Żyd. To było wykluczone” (G. Gauden, *Polskie i moje przygody z Brunonem Schulzem*, w: *Bruno Schulz a współczesna teoria kulturowa. Materiały VII Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, red. W. Meniok, Drohobycz 2018, s. 25).



Zapaliły swoje czarne świece (kupione zapewne w jakimś designerskim sklepie jeszcze w Warszawie), postawiły pod schodami i usiadły koło nas. Puściły Wigor w ruch<sup>13</sup> (wigor to tani balsam na spirytusie, który można kupić w ukraińskich aptekach, choć ostatnio coraz rzadziej).

Tacy pielgrzymujący niech po swojemu odnajdą Schulza w dzisiejszym Drohobyczu. Nie możemy im tej przyjemności odmówić ani tym bardziej zakazać.

Ale chodziło mi o innych, którzy odnajdą Schulza w Drohobyczu dzięki temu, że on wciąż w nim jest, że go nie opuścił. Myślę na przykład o ukraińskim poecie, który przybył po raz pierwszy do Drohobycza... I w Drohobyczu rozpoznał Schulza, odnalazł go. Ten poeta to Serhij Żadan – obecnie jeden z najważniejszych ukraińskich poetów. Przytoczę dwa fragmenty z jego eseju *Drohobycz i okolice*, który napisał specjalnie dla jednej z naszych ukraińsko-polskich inicjatyw festiwalowych – tomiku jego poezji zatytułowanego *Drohobycz*, wydanego w 2018 roku w przekładzie Jacka Podsiadły.

Pierwszy fragment: „Oto stoi za rogiem, rozmawia z kimś, coś objaśnia. Oblicze o ostrych, ptasich rysach, ubranie robocze, znoszone buty – jest tu u siebie, może zanurkować do byle bramy i rozpuścić się w zmierzchu, on [...] jest bardzo smutny i rozdarty, rozdarty od kilku dekad, od dnia, kiedy zastrzelono go tutaj – w środku jego rodzinnego miasta, w środku jego literatury. I tak chodzi do teraz – rozdarty, bardzo smutny. Trudno nie poznać. [...] Przybywamy do obcych miast ze swoimi wyobrażeniami, odczytujemy złożoną mechanikę ulic i adresów, patrzymy w cudze okna, przekonujemy się ostatecznie, że nikt tu na nas nie czekał i z czystym sumieniem ruszamy dalej. Na dworzec odprowadzają nas chyba tylko cienie. W Drohobyczu może to być cień Schulza”<sup>14</sup>.

I drugi fragment: „Co wiem o tym mieście? To miasto, o którym pisał Bruno Schulz, i ile razy bym tu nie przyjeżdżał, ilu ciekawostek i niesamowitości nie zdarzyłoby mi się tu zobaczyć, poczuć i przeżyć, zawsze czytam je, to miasto, literami sklepów cynamonowych, dziwnymi chimerycznymi zdaniem, z jakich zbudował swój świat Schulz. Oczywiście jest błędność i niedoskonałość podobnego traktowania otaczającej rzeczywistości – pisarze zazwyczaj nie mówią całej prawdy, zazwyczaj zachowują najważniejsze dla siebie, nie chcą się nim dzielić, więc polegając na nich, sam się wpędzasz w pułapkę, sam siebie zwodzisz, wchodzisz do miasta z dobrowolnie zawiązanymi oczami, próbując potem wydostać się z niego po omacku, biorąc drzewa za wielkoludów, a kamienne słupy – za czarujące, ale niedostępne kobiety. Tak też jest z Drohobyczem Schulza...”<sup>15</sup>.

13 Z. Szczerek, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Kraków 2013, s. 30–31.

14 S. Żadan, *Drohobycz*, przeł. J. Podsiadło, ilustracje O. Czyhyryk, Warszawa 2018, s. 7–9.

15 Ibidem, s. 10–11.

To cudowne, że Serhij Żadan odnalazł Schulza w Drohobyczu. I że może już teraz nie mówić o tym całej prawdy, może zachować najważniejsze dla siebie, może dobrowolnie dać się wpędzić w pułapkę. Bo między innymi na tym polega poezja. I że zawsze już czytać będzie Drohobycz „literami sklepów cynamonowych”. A więc Schulz nie wyszedł z Drohobycza, wręcz odwrotnie – zaprasza do niego, zaprasza do siebie Poetów. Czy zdarzyłoby się kiedykolwiek spotkanie dwóch Poetów – Schulza i Żadana – w Drohobyczu, gdyby Schulza w tym mieście już nie było, gdyby z niego wyszedł – wtedy, kiedy żył, i teraz, kiedy minęło siedemdziesiąt siedem lat od jego śmierci? Myślę, że nie. Cały czas pozostajemy w przestrzeni wyobraźni. O wyobraźni i poezję chodzi przede wszystkim. O spotkanie dwóch Poetów.

Serhij Żadan przetłumaczył na język ukraiński znany wiersz Tadeusza Różewicza *W świetle lamp filujących*. Zrobił to dla Schulza. Taki jest ciąg dalszy spotkania dwóch Poetów. I myślę, że niejedno jeszcze olśnienie z tego spotkania się wyłoni. Prezentacja przekładu Żadana, opublikowanego w czwartym numerze pisma „Acta Schulziana”, zatytułowanym *Bruno Schulz w poezji. Antologia otwarta*<sup>16</sup>, odbyła się 19 listopada 2019 roku podczas „Drugiej Jesieni”, która jest organizowana tego dnia od osiemnastu już lat, i zaczyna się od spotkania ekumenicznego i wspólnej modlitwy w intencji Schulza w miejscu jego śmierci, co także jest świadectwem tego, iż autor *Republiki marzeń* wciąż pozostaje obecny w swoim mieście. Cykliczne dwujęzyczne wydawnictwo „Acta Schulziana” istnieje od 2015 roku i jest sygnowane przez Muzeum Pokój Brunona Schulza. W 2018 roku muzeum obchodziło swoje piętnastolecie jako pierwszy na Ukrainie i na świecie ośrodek pamięci Schulza, założony w jego dawnym pokoju nauczycielskim w gimnazjum Jagiełły. Temu jubileuszowi został poświęcony trzeci numer pisma „Acta Schulziana”, w którym między innymi po raz pierwszy opublikowano tekst Jerzego Ficowskiego – jego przemówienie na otwarcie Muzeum Pokoju Schulza 19 listopada 2003 roku<sup>17</sup>.

---

**16** *Bruno Schulz w poezji. Antologia otwarta*, koncepcja, słowo wstępne G. Józefczuk, wybór W. Meniok, G. Józefczuk, „Acta Schulziana” 4, Drohobycz–Lublin 2019. W słowie wstępnym Grzegorza Józefczuka czytamy: „Antologia *Bruno Schulz w poezji* jest otwarta i pod wieloma względami szczególna. Nie ma czystej symetrii językowej tekstów, polsko-ukraińskiej, jak we wcześniejszych zeszytach «Acta Schulziana»; pokazujemy, jak Schulz w poezji pojawia się i wędruje w różne językowe przestrzenie. Antologia jest wyborem, publikujemy tylko część obecności Schulza w poezji. Czytelnik znajdzie tutaj 81 wierszy – w wersji oryginalnej lub jako przekład – 32 autorów oraz osiem tekstów piosenek (z przekładami: dziesięć). Cieszymy się, że antologię spina wprost symboliczna klamra poetycka, bo to jest antologia od Andruchowycza do Żadana. A między nimi – wiersze z lat 1936–2019 nie tylko po polsku i ukraińsku, również po angielsku, białorusku, chorwacku, czesku, francusku, niemiecku, rosyjsku, serbsku i rumuńsku” (s. 8, 10).

**17** J. Ficowski, *Dlatego tak mi trudno przestać*, w: *MIEJSCE. „Kilka rzeczowych uwag niechaj posłużą do zrozumienia sprawy...”*. W 15. lecie Muzeum Pokoju Brunona Schulza w Drohobyczu, koncepcja, red., słowo wstępne W. Meniok, G. Józefczuk, „Acta Schulziana” 3, Drohobycz–Lublin 2018, s. 34–52.

Skoro wspomniałam o Jerzym Ficowskim – w tym tylko zdaniu nawiązując do trzeciej odsłony naszych rozmów, czyli do „wyjścia z Drohobycza” schulzologów – myślę, że Ficowski jest klasycznym przykładem wnikliwego i głębokiego wejścia w Drohobycz, bez którego żadne wyjście obecnie wydaje się niemożliwe.

I na zakończenie znowu wrócę do poezji. Skoro przesłaniem naszych spotkań i rozmów stała się metaforyczna sentencja Schulza: „Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi, dobre stare drzwi, jak w kuchni mego dzieciństwa”<sup>18</sup>, nie sposób nie przypomnieć wiersza Ryszarda Krynickiego o takim tytule właśnie – „*Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi*”:

Niespodziewana ulewa doszczętnie rozmyła  
maturalne świadectwo. Kim jestem? Kiedy? Mój  
ukochany nauczyciel, pan profesor Bruno Schulz,  
bezradnie rozkłada ręce: „Spróbuj chociaż  
wystrugać łódkę z kory!”

(Z tomu *Przekreślony początek*, 2013)<sup>19</sup>

Co by powiedział nam Bruno Schulz, gdyby był naszym nauczycielem i gdyby nagle zastał nas potop? I czy skorzystalibyśmy z tych umiejętności, których uczył nas na lekcjach robót ręcznych? Czy potrafilibyśmy „wystrugać łódkę z kory” – taką, by na niej się uratować? Uratować, czyli wyjść. Ale czy potrafilibyśmy się uratować, myśląc, że Schulz wyszedł, że go już nie ma?

To są jedynie pytania. Jak zwykle – nasuwające się same, kiedy się czyta poezję. I kiedy dokonuje się próby subtelnego wejścia w dialog dwóch Poetów – wciąż obecnych.

Wiersz Ryszarda Krynickiego dla antologii otwartej *Bruno Schulz w poezji* przełożył na język ukraiński Andrij Lubka – ukraiński poeta, pisarz, tłumacz, który, podobnie jak Serhij Żadan, kilka lat temu spotkał w Drohobyczu Schulza obecnego. I nieco później, w trakcie „Dni Schulza w Czerniowcach” (październik 2013), wyznał, że Schulz nauczył go najważniejszego – nauczył własnej tożsamości, która dużo więcej znaczy niż narodowość. Andrij Lubka urodził się i mieszka na Zakarpaciu, gdzie różne narodowości żyją na jednej ziemi – Schulz nauczył go rozumieć Innego, w tym też rozumieć samego siebie jako Innego. Kryje się w tym wyznaniu świadectwo obecności Schulza w jego miejscu autentycznym – kiedyś, i teraz, i wciąż.

<sup>18</sup> B. Schulz, *Samotność*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 312.

<sup>19</sup> Zob. *Bruno Schulz w poezji. Antologia otwarta*, s. 81.

■

I już zupełnie na zakończenie, trochę na zasadzie żartu, chociaż w każdym żarcie – jak wiadomo – tkwi ziarno prawdy lub bodaj malutkie ziarenko prawdy. Otóż nie mam pewności, czy moje osobiste „wyjście z Drohobycza” po to, by wziąć udział w IV Dniach schulzowskich w Gdańsku, byłoby możliwe, gdyby nie gorące i karkołomne wręcz starania pani Roksany Blech pod czujnym patronatem profesora Stanisława Rośka, dzięki czemu została dokonana niezbędna zmiana w zapisie mojego (i nie tylko mojego) nazwiska w bilecie lotniczym. I za to jestem ogromnie wdzięczna, ponieważ „wyjścia” jednak są konieczne. Ale (muszę trzymać swoją linię do końca) nie nazbyt długo, aby potem, „po wielu dniach, wracając z manowców dziwnych i splątanych przygód”<sup>20</sup>, nie mieć wyrzutów sumienia w stosunku do miejsca, które wybrałeś i które (być może) ciebie też wybrało. Albowiem: „Dokąd uciec? [...] myśl niemożliwa i absurdalna”<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> B. Schulz, *Nawiedzenie*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 13.

<sup>21</sup> Idem, *Republika marzeń*, s. 327, 329.

[fragmenty antropologiczne]

## Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy: Portret autora sam(ego) w sobie

I

Figura autora nie reprezentuje niczego innego aniżeli ideę tworzenia – autor posiada właściwe potencję i łaskę, które należy zakładać u źródeł dzieła. Autor jest zatem z dzieła dedukowany – jest jego wirtualnością zespoloną z energią urzeczywistnienia. W autorze nie ma więc niczego więcej niż w dziele, eksponuje on jednak potencję tego, czego dzieło jest aktem. Autor jest środkiem do aktualizacji możliwości w stanie potencji. Homer nie jest niczym innym niż imieniem tego albo tych, albo tego czegoś, którzy/co mogli/mogło skomponować *Iliadę*, czy, mówiąc ściśle, którzy m u s i e l i m ó c skomponować ten poemat. Autor sam w sobie musi więc już być podobny do dzieła, choć nie stapia się z nim w jedno. Z tego tytułu może on być albo dziełem natury, albo dziełem samego siebie. Pojęcie „geniusza” oscyluje między tymi dwoma biegunami i ogólnie rzecz ujmując, utożsamia je w swego rodzaju mistycznej abiogenezie. Geniusz jest produktem swojego geniuszu, przez co możemy rozumieć, że geniusz twórczy dzieł pochodzi od dobrego ducha, geniusza, właściwego mu i obdarzonego magiczną mocą. Autor jest w takim razie przede wszystkim tym, który sam z siebie powiększa się, to znaczy wzrasta (*augeo auctor*) i rozkwita pod postacią dzieła. Nie ma w nim niczego, czego nie moglibyśmy znaleźć w dziele, i *vice versa*.

Jeśli ten szkic nie zbliża się zanadto do karykatury pewnego romantycznego smaku i pewnej romantycznej legendy, często i słusznie wykpiwanych, to trzeba mu przyznać ową trafność, którą udało się rozpoznać jednej z koncepcji wczesnego romantyzmu – koncepcji *ch a r a k t e r y s t y k i*. Chodziło o modelowe ćwiczenie dobrze pojętej krytyki artystycznej – miała ona opierać się na

ch a r a k t e r y z o w a n i u mocy twórczej właściwej konkretnemu dziełu (pojedynczemu o p u s o w i czy też k o r p u s o w i danego autora), na rozpoznawaniu, wydobywaniu i odtwarzaniu cech c h a r a k t e r y s t y c z n y c h i w ten sposób c h a r a k t e r u właściwego danemu autorowi. Praca krytyczna miała zatem sama upodabniać się do dzieła, w dwojakim sensie tego wyrażenia – sama w sobie miała być dziełem w pełnym tego słowa znaczeniu, ale także powinna zmierzać do utożsamienia się z dziełem charakteryzowanym (tendencyjnie być może, jak *Don Kichot* Pierre’a Menarda). Autor byłby charakterem dzieła – albo na odwrót.

C h a r a k t e r: własny, wyróżniający znak, oryginalny i jedyny w swoim rodzaju ślad, to znaczy cecha albo monogram, który sprawia, że to, co wyjątkowe, ustanawia w pojedynkę swoisty gatunek i nie daje się podporządkować temu, co generalne, ani też żadnej genealogii. Jeśli nie ma niczego bardziej charakterystycznego dla osoby niż jej twarz, wygląd, głos i organizacja materiału genetycznego, to musimy być w stanie zrekonstruować twarz, wygląd, głos i chromosomy dzieła. Dziś ową całość objęlibyśmy raczej pojęciem p i s a r s t w a (niegdyś mówiło się o s t y l u, a l e i o g ł o s i e). W pisarstwie rozumianym jako charakter literacki trzeba zawsze dostrzegać bliskość pisma w sensie graficznym – ślad osobistej kreski [*tracé*], nie do podrobienia, której charakterystyczna esencja całkowicie przesyca końcową parafę, p o d p i s... Kiedyś mówiło się „to jest podpis”, żeby powiedzieć o kimś „to jest autor”. Jednakże kwestia, w ścisłym sensie tego słowa, „autora” pojawia się, kiedy chodzi nie tylko o to, by scharakteryzować jakieś pisarstwo, ale i o to, by – jednocześnie albo w ramach substytucji – odzyskać czy znaleźć pod pismem charakter osobowy, ludzki, psychologiczny, moralny. Kwestia ta otwiera się, poczynając od owego rozwidlenia wskazującego na dwa charaktery – ten dzieła i ten człowieka (mężczyzny albo kobiety). Staje się ona pytaniem o zgodność albo o możliwość transkrypcji między dwoma rejestrami. Czy owe dwa kody można nałożyć na siebie lub choćby porównać, czy też są one niejednorodne i niewspółmierne? Buffon pisał: „Styl to człowiek”<sup>1</sup>. Jednak ta słynna sentencja pozostawia w cieniu „byt”, na którym opiera się jej osąd. Łącznik „to” wprowadza pewną na wskroś zagadkową charakterologiczną ontologię. Podobna zagadka – która na długo po tym, jak „kwestia autora” była po stokroć stawiana, odstawiana na bok, porzucana – nie jest jednak wystarczającym powodem, aby uznać problem za unieważniony. Trudno nie zgodzić się z bezwzględną prawdą, że t o j a k i ś o n / j a k a ś o n a p i s z e. (Troska o zaznaczenie obu płci nie sprowadza się tu jedynie do niepomijania kobiet

1 Sentencja ta weszła do powszechnego użycia, także poza Francją. Pierwotnie – w nieco innym brzmieniu – pojawiła się ona w przemówieniu Georges’a-Louisa Leclerca de Buffona z okazji przyjęcia go do Akademii Francuskiej 25 sierpnia 1753 roku. Ten i pozostałe przypisy pochodzą od tłumaczki.

w naszym androtropowym [*androtrope*] języku – chodzi także o nadanie nowego życia zbadanej już kwestii, podejmując ją na nowo pod specyficznym kątem hipotetycznego „charakteru kobiecego” danego pisarstwa lub w danym pisarstwie, a nawet w pisarstwie albo „ekspresji artystycznej” w ogóle).

## II

„Problem autora”, jego charakteru i jego figur, niesie ze sobą ślad [*trace*] konkretnej przeszłości – pamięć o pewnej historii tworzenia, której XX wiek usiłował się pozbyć. W minionym wieku autor powoli, lecz nieuchronnie zniknął z teorii literatury, które zachowały o nim jedynie niewyraźne wspomnienia, na przykład w figurze *implied author* (Wayne C. Booth) albo *autore modello* (Umberto Eco). Jego konsystencja została zredukowana do tej właściwej duchowi pozbawionemu ciała. Jednakże owa dziwna figura, ów duch, który staje się, według Rolanda Barthes’a, swego rodzaju pustym podmiotem „poza samym wypowiedzeniem, które go definiuje”<sup>2</sup>, dycha jeszcze w świetle zmierzchu, opisywanym przez teoretyków postmodernizmu i późnej nowoczesności. Funkcja ta odgrywa rolę, która w wyobraźni każdego czytelnika skonfrontowanego z danym korpusem pisarskim nie jest drugorzędna. Podczas gdy figura autora trwa niewzruszenie w wyobrażeniach zbiorowych, zwielokrotniając swój obraz w tysiącach „albumów” i „ikonografii” – z których najbardziej wyróżnia się, ze swymi setkami autorów, niemiecka seria monografii „Rororo” (Hamburg, Rowohlt Verlag) – stawką jest przypomnienie pewnej historii, w ramach której kontinuum tradycji jest zawsze o krok od zerwania się, aby pozwolić temu, co nieprzewidziane, przeniknąć w szeregi literatury... Figura autora – w swej absolutnej wyjątkowości, w wyjątkowości charakteru pozbawionego jakiegokolwiek moralnej konotacji – jest niczym wizualne świadectwo tworzenia, które dostępuje immanencji ciała. Percepcja charakteru, ćwiczenie w czytaniu – które nieustannie wykracza poza samo siebie, stając się wreszcie swoistą sztuką widzenia, ikonologią – w swej konfrontacji z obecnością danego korpusu ikonograficznego jest nieustannym odwoływaniem się do wolności podmiotu niepodlegającego ciężeniu definicji, która – jeśli o nią chodzi – podporządkowana jest moralności czy intencjonalności (autor jako poręczyciel treści albo dysponent sensu dzieła). Charakterologiczna ontologia, daleka od jakiegokolwiek wizji autora uosabiającego *intentio operis*, jest w tym sensie swoistą kreacjonistyczną ontologią w wolności założycielskiego gestu. Pojawia się zatem pytanie: kto jest podmiotem tego gestu? Trzeba jednak przypomnieć, że tworzenie *sensu stricto*, to znaczy *ex nihilo*, zakłada, że nic przed nim nie istnieje – ani materia, ani forma, ani wytwórca (ani

2 R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 249.

w związku z powyższym „twórca” – przywoływana kwestia „automatyzmu”<sup>3</sup> przyprawia tu o prawdziwy zawrót głowy).

### III

Jeśli kwestia autora związana jest z kwestią jego o b r a z u albo z kwestią jego c h a r a k t e r y s t y c z n y c h f i g u r, będzie musiała zmierzyć się z tematem obrazu, jego epistemologicznego i ontologicznego statusu po to, aby można było następnie, kiedy autor zniknie, zanurzyć światłoczuły radiogram, który zachowa o nim pamięć, w kwasach pisarskiego roztrząsania. Możliwe, że otrzymamy wówczas nowy obraz autora, swoistą ikonografię podmiotu-autora, jego nowe „wcielenie”. Zaczniemy więc od tego, że obraz nie jest bezcielesnym symulakrum, ale raczej fragmentem ciała pochwyconym w mgnieniu przejścia od potencji do aktu. Obraz jest punktem zawieszenia, w którym potencja i akt trwają w stanie chwiejnej równowagi. Nic dalszego od stereotypu, zgodnie z którym obraz utrwalałby, unieruchamiał dane ciało w czasie; przeciwnie – obraz przywraca nieustannie wyrażającemu się ciału jego charakter potencji. W ten sposób obraz, przynajmniej w historii Zachodu, jest miejscem kreacji *par excellence*. Charakteryzuje go również to, że jak odłamek lustra zawiera w sobie całość tego, co widzialne. Kiedy – poprzez obraz – postrzega się charakter podmiotu, który w ten sposób nie zostaje zamknięty w kliszy, lecz otwarty na siły składające się na jego zagadkową naturę, możliwe jest ustanowienie pewnej drogi komunikacji, przejścia od dzieła do autora i odwrotnie – od autora do dzieła. Obraz staje się niczym drzwi wejściowe albo klucz do czytelności, pozwalający uczynić charakter dzieła widzialnym w rysach danego podmiotu, a nawet w ich szczegółach. Tym podmiotem jest autor, podmiot-autor, obraz zaś jest m e d i u m między podmiotem a dziełem.

### IV

Dlaczego mówi się, że Homer był ślepy? Ów fragment legendy wrósł w historię naszej kultury do tego stopnia, że ukształtował gramatyczny paradygmat (słynne *Dicunt Homerum caecum fuisse / Dicitur Homerus caecus fuisse*, które niegdyś recytowało tylu uczniów...), tak jakby z płynącej z niego nauki należało uczynić wzór czy model myślenia o literaturze w ogóle. A nauka ta jest dwojaka: z jednej strony Homer miał być ślepy, z drugiej – „mówi się”, że był ślepy, zaznaczając od razu, że chodzi tu o mit, o to, co niesprawdzalne. Wydaje się, że w ten sposób kolejne pokolenia zachęcane są do tego, aby wciąż na nowo i bez końca medy-

3 To znaczy we wstępie do eseju *Ikonografia autora*, z którego pochodzi niniejszy tekst.





tować nad treścią i funkcją tej specyficznej, elementarnej bajki. Tłumaczy się ją niekiedy tak, że Homer – czy pisarz w ogóle – nie tworzy, czerpiąc ze świata zewnętrznego, lecz zarówno formę, jak i siłę pisarstwa bierze z samego siebie. Owo wytłumaczenie skierowane ku wnętrzu brzmi całkiem nowocześnie w odniesieniu do greckiej epepei. Jednak możliwa jest inna interpretacja – odnosiłaby się ona do obrazu Homera, który *dicunt* sugeruje i który pewni malarze zdecydowali się przedstawić za pomocą greckiego popiersia i jego rzymskiej kopii. Chodzi więc o to, by patrzeć na ten obraz tak, jak przedstawił to Rembrandt, malując *Arystoteles z popiersiem Homera*. Rembrandt pokazuje nam, że wzrok filozofa jest utkwiony w pozbawionej wzroku twarzy autora *Iliady* i *Odysei*. Tym, co się w ten sposób ukazuje, nie jest żadne tajemnicze wnętrze, na którego sekret miałby przymykać oko poeta. Jego oczy nie są zamknięte, lecz puste. Nie patrzą ani na zewnątrz, ani do środka, i to właśnie kontempluje autor *Poetyki*. Homer nie patrzy, ponieważ mówi, albo pisze, jak chciałoby się rzec. To znaczy, że nie odnosi się do przedmiotu jakiegokolwiek badania – czy byłoby ono wzrokowe, czy dyskursywne – lecz znajduje się cały w mowie/piśmie, które się z niego wydobywają i o tyle, o ile się z niego wydobywają. Ślepotą uchyla rozróżnienie na podmiot i przedmiot. Nie umieszcza ona bynajmniej twarzy i jej wyobrażenia na frontyspisie poematów, ale roztopia twarz w dziele. Tym, co kontempluje Arystoteles, jest owa nieodróżnialność obrazu, który się przed nim znajduje, imienia Homera i podwójnego poematu założycielskiego naszej literatury. Jednak

w tym samym czasie owa nieodróżnialność odróżnia swoje części składowe – istotnie jest jakiś obraz, nawet jeśli tak naprawdę nie ma tam twarzy. Między twarzą bez obrazu o czystym charakterze dzieła w dziele a obrazem bez twarzy danego portretu autora, który nic nam nie mówi o dziele, popiersie Homera reprezentuje swego rodzaju *mesotes* (by użyć języka Arystotelesa). To znaczy pewien środek [*médiété*] albo pewne pośrednictwo [*médiation*] między osobą i dziełem, które jest wszelako niemożliwe, choć zostało urzeczywistnione przez popiersie. Z dzieła wydedukowaliśmy kogoś, ale z tego kogoś wyprowadzamy jedynie rysy [*traits*] pewnej pozbawionej osobowości i podmiotowości figury. Nie chodzi o jakiegoś wyobrazonego Homera, ale – przeciwnie – o Homera wyobrażającego sobie – skazanego w swych pustych oczodołach na wyobraźnię, to znaczy na pisanie czy śpiewanie swych poematów. A jednak, kończąc, w obrazie jest mimo wszystko coś z *vis-à-vis* – także Arystoteles wypatruje przed sobą jakiegoś spojrzenia...

Każdy portret autora stara się uchwycić coś podobnego do popiersia Homera. Każdy malarz czy fotograf, który chce stworzyć taki portret, zachowuje się jak Arystoteles Rembrandta (albo jak Rembrandt, który przegląda się w Arystotelesie). Stara się przytłumić w osobie osobistą powierzchowność twarzy, aby mogło wydobyć się z niej dzieło. Tymczasem może to zrobić, jedynie kreśląc rysy [*en tirant les traits*] portretu i co za tym idzie, zapalając jednocześnie w twarzy niewyraźne światełko jakiegoś „podmiotu”, jakiegoś „kogoś”, którym autor musiał być (nawet jeśli w rzeczywistości był wieloma, jak m ó w i ł o s i ę także o Homerze). Ślepe oczy mimo wszystko patrzą – patrzą na nas, aby zobaczyć, jak patrzymy, czyli jak czytamy. Portret autora kształtuje pewien obraz czytelnika. Czczą ciekawość, która szuka przedstawienia spoza książki, splata się z pragnieniem przeczytania książki bezpośrednio z rysów jej kreślącego się pisma.

## V

Akt czytania, zgodnie z naszą alfabetyczną tradycją jeden z najbardziej an-ikonicznych, w rzeczywistości zawsze znajduje oparcie w odruchu, który należałoby precyzyjnie zdefiniować jako ikonograficzny. W istocie czytanie charakteryzuje się tym, że wywołuje mnogość obrazów, z których większość, choć nie wszystkie, jest mimowolna. Nierzadko oczy odrywają się od tekstu i „wyobrażają sobie”, wytwarzają obrazy ze słów, dokonują transkrypcji tekstu na obrazy. Poprzez owe obrazy, ikony wyprowadzone z pisma, tekst ucieleśnia się i przybiera szczególną fizjonomię. Doświadczenie to w powieściach albo w pisarstwie narracyjnym jest bardziej bezpośrednie. Występuje ono jednak za każdym razem, kiedy słowa wchodzi w kontakt z oczyma. Nawet w obliczu najbardziej geometrycznego albo „abstrakcyjnego” tekstu słowa stają się wyobrażeniem. Konstelacja obrazów wytworzona przez tekst przedstawia się niczym jego dowód tożsamości. Z głębi tej konstelacji niemal zawsze wyłania się w końcu jakiś ostateczny obraz. To on,

nawet jeśli sam się nie pojawia, nadaje kształt innym obrazom. Jest to obraz autora, najbardziej widmowy, najbardziej nieuchwytny. Jest podstawą pewnej *Ur-ikonographie*, na której opierają się wszystkie ikono-grafie. Nie zawsze konkretyzuje się on jako wyraźna ikona; często – przeciwnie – trwa jakby zawieszony w nieuchwytnej niewidzialności, ślepej, a jednak uporczywej.

Obraz autora – jako *m e d i u m*, jako czysta medialność [*médialité*], jako nośnik przekazu [*transmission*] czy przemiany [*transition*] – nie jest ani czystą przedmiotowością tekstu, ani zwykłą podmiotowością autora – jest relacją, poprzez którą dany tekst odsyła do ciała danego autora, do jego widzialnej materialności, autor zaś rozpuszcza się w an-ikonicznej konsystencji pisma. *M e d i u m* obrazu jest możliwością, która oddaje sprawiedliwość tekstowi, przywracając mu ciało, tożsamość, biografię. Czytać tekst to znaczy dawać słowom fizjonomię.

## VI

Obraz figury autora, który tworzy sobie czytelnik, ma w sobie coś paradoksalnego – jest, jeśli możemy się tak wyrazić, punktem chwiejnej równowagi, nieuchwytnej oscylacji między sensem tekstu i oczywistością obrazu. Ten oscylujący punkt znajduje się zawsze w stanie nieokreślenia, trwając jednak w swojej funkcji pośrednika [*médiateur*], zdolnego nadać sens obrazowi i wyobrażenie słowom. W ten sposób figura autora, w swej niedecydowalności, kreśli trajektorię pewnego ciała pisma, które podporządkowane jest prawom zasady nieokreśloności sensu – im dalej zmierzam w kierunku sensu tekstu, tym bardziej wymyka mi się oczywistość figury autora i *vice versa*. Moje oko, które przechodzi wówczas od obrazu do tekstu, od oczywistości do sensu, uczestniczy nieprzerwanie w owej oscylacji i na nią wpływa. W osłupiałych oczach czytelnika, w każdym punkcie tekstu, figura autora wprawia w drganie sens, nadając słowom oczywistość.

## VII

Oczywistość obrazu i sens tekstu – czy para ta przybiera formę opozycji? antynomii? komplementarności? sprzeczności? Czy może czegoś jeszcze innego, niekończącej się oscylacji, która mogłaby jednocześnie znieść wszystkie powyższe pojęcia i zawrzeć w swym drgającym paradoksie wszystkie ich znaczenia?

Między oczywistością i sensem wytwarza się pulsacja o bardzo wysokiej częstotliwości, pulsacja swoistego pojawiania się / znikania tej właśnie rzeczy, o której mowa (tej „rzeczy” w tym przypadku nie da się lepiej określić, jako że nie wiemy, czy chodzi o jakiegoś „autora”, jakiegoś „dzieło”, czy może o jakąś trzecią instancję, która by je przekraczała). Oczywistość odsłania w okamgnieniu jakiś sens, który okazuje się od razu pozbawiony sensu, ponieważ wytrąca się w postaci niemej konkrekcji samej oczywistości. Sens przedstawia tendencyjnie jakąś oczywistość (choćby można go było posądzać o błąd lub szaleństwo, sens przedkłada nam

mimo wszystko swój sens), która okazuje się od razu wyzbyta oczywistości, jako że zostaje odesłana w nieokreśloną przyszłość realizacji jakiegoś ostatecznego znaczenia. Oczywistość nigdy nie wypracowuje swojego sensu, sens nigdy nie wytwarza swojej oczywistości.

A jednak to właśnie oczywistości jakiegoś sensu i sensu jakiejś oczywistości domagają się te dwa współzależne i symetryczne przedsięwzięcia, które kształtują z jednej strony „charakterystyka” danego dzieła, z drugiej zaś – „fizjonomią” danego autora. To charakteru dzieła poszukujemy w figurze autora, to wyraz autora staramy się dojrzeć we wrażeniu wywieranym przez dzieło.

Toteż nie należy mylić pewnej koncepcji „autora”, rzutowanej na drugi plan dzieła jako jego fizyczna prehistoria i geneza („geniusz”, „twórca” i tak dalej, w stereotypowym rozumieniu tych terminów), i owej zupełnie innej koncepcji, zgodnie z którą autor nie jest inną rzeczą albo inną osobą niż ta właśnie rzecz, osobowość, które właściwe są dziełu jako takiemu.

Dzieło jako takie jest bowiem z konieczności czymś więcej niż dzieło jako zrealizowany i przedłożony wytwór. Dzieło to *opus operatum* tylko wtedy, gdy jest w równej mierze i we wszystkich swych częściach *opus operativum*. Tymczasem to ostatnie idzie w parze z pewnym *modus operandi*, które jest mu właściwe i z którym dzieło jest nieodłącznie związane.

Jednakże dzieło nie pozwala odsłonić owego *modus* jako takiego, chyba że uczyni się go przedmiotem innego dzieła, niegdyś zwanego „krytycznym” w sensie, jaki temu słowu chcieli nadać romantycy, to znaczy w sensie „charakterystyki”. Tak też, jak mawiali, „teoria powieści sama musiałaby być powieścią”<sup>4</sup>. Jednakże taka powieść teoretyczna, o ile byłaby powieścią, przekształciłaby się w pewnym miejscu (w asymptocie, w wirtualności) w jakąś figurę (jak Julian Sorel, jak Kichot, jak Beatrycze albo jak Narrator Prousta). Obraz bohatera jest w zasadzie streszczeniem sensu dzieła (a w związku z tym, w swej oczywistości, także zniknięciem tego sensu). Wiemy jednak, że obraz ten nie musi być uosabiany przez określoną fizjonomię i że wszystkie filmy, które biorą na warsztat dzieła literackie, pozostawiają gorzki posmak zdrady, której twarz aktora dopuszcza się wobec pewnego obrazu. Twarz autora za to nie ma w sobie nic przypadkowego w stosunku do obrazu jego bohatera, ponieważ chodzi właśnie o j e g o bohatera.

Co to znaczy „jego bohatera”? Oto nieme pytanie, które stoi za każdym portretem autora: czy autor jest własnym bohaterem? Czy wszyscy jego bohaterowie są nim samym? Czy „jego” wskazuje na zewnętrzne posiadanie, czy raczej na przywłaszczenie od wewnątrz? Wiemy, że wszystkie te pytania nie tylko zadawane są nadaremno, ale i można je mnożyć w nieskończoność. Cechująca je czczość

---

4 F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, tłum. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich teoretyków*, oprac. T. Namowicz, Warszawa–Kraków–Wrocław 2000, s. 175.

jest wszelako oznaką ich zasadności – jest bowiem pewien obraz w dziele i dzieła, to znaczy pewna oczywistość, w której jego sens musi się zatrzeć i wzmóc za jednym pociągnięciem [*trait*]. To pociągnięcie powinno być pociągnięciem pędzla lub ujęciem obiektywu. P o w i n n o – to życzenie przekształca się wciąż na nowo, nieodparcie w imperatyw kategoriyczny swoistej ikono-grafii autora.

## VIII

Można by także podejść do owego „pociągnięcia oczywistości” [*trait d'évidence*] od innej strony – portret autora bez wątpienia nie wyjawia żadnego znaczenia dzieła ani też żadnego zasobu znaczeń. Może jednak stanowić rodzaj sygnału lub zespołu sygnałów odsyłających do dzieła i poza nie: wyraz twarzy, profil, spojrzenie, dłoń, sposób zachowywania się czy ubierania, a nawet sam fakt godzenia się bądź niezgody na portret, przystawania na to, że jest się fotografowanym, malowanym czy filmowanym (a nawet wypowiedania się w radiu i udzielania wywiadów) – wszystko to dostarcza różnych punktów widzenia, wskazówek, zarysowanych gestów, które stanowią dodatek do dzieła, choć się z nim nie łączą, które ocierają się o nie i współtworzą jego wygląd. Portret bez dzieła byłby niczym (nie publikowano by go). Z dziełem jednak staje się dla niego rodzajem p a r e r g o n u albo p r z y s t a w k i (e g z e r g i)<sup>5</sup>, które wprowadzają dzieło albo przewodzą nam przy wyjściu z niego ku wylewającym się dalej, poza nie, sensom. W ten sposób obraz pisarza jest zarazem niczym drogowskaz – „tędy do wejścia/wyjścia” – i dodatkowy, nieistotny ornament, który wprowadza jednak jakiś klimat, podaje aluzje, sugestie, wypływające z tego, co zwie się „życiem” – i to właśnie nie w tym sensie, w którym przeżyte życie autora miałyby się nakładać na dzieło. Sens tego byłby raczej taki, że żyjąca prawda dzieła odznacza się jako gest, maniera, chód i skóra, które nieustannie odrywają się od samego dzieła, które poruszają się po jego brzegach, na marginesach, robiąc gesty, a nie znaki, komponując figury, sylwetki, a nie reprezentacje. Tak, moglibyśmy powiedzieć, co następuje: portrety autora znajdują się na białych marginesach jego książek.

## IX

Chodzi więc o pewien gest, ale gest dziwny, zastygły w obrazie – zawarty, zamknięty, jakby w nim zamrożony. Portret autora można uznać za udany wtedy,

---

5 Wszystkie te pojęcia – *parergon*, *hors-d'œuvre*, *exergue* – etymologicznie odnoszą się do dzieła. O ile „parergon” i „egzerga” funkcjonują w polszczyźnie (to pierwsze zwłaszcza poprzez tłumaczenia dzieł Jacques'a Derridy), o tyle *hors-d'œuvre* – architektoniczna przybudówka, kulinarna przystawka, wreszcie dodatkowa, zbędna część dzieła – zdaje się nie mieć polskiego odpowiednika, który wskazywałby na jego etymologiczne znaczenie.

kiedy pozwala na to, aby gest, nie zastygając, wyzwalał się z klaustrofobicznego spłaszczenia obrazu i znajdował przestrzeń konieczną do tego, aby mógł być w ruchu, aby wydobywał na powierzchnię coś, co jest oznaką czegoś innego... Spojrzenie przegrzewa skórę obrazu, wywołując – w trudzie gestu – swoiste poty, sącząc inną, surową materię.

Poprzez zbiór twarzy, pozycji, ciał, które możemy zobaczyć w albumach, słyszymy, jak z każdego obrazu, z każdego portretu dobywa się to, co Agamben określa jako „nieme wezwanie, by przywrócić obrazowi wolność gestu”<sup>6</sup>. Gdy tylko gest się wyzwala, zdobywa siłę pozwalającą na zawiązanie komunikacji pomiędzy światem ciał i światem słów, światem autora oraz czytelnika i światem dzieła. Jak pisze Tilda Swinton w liście zaadresowanym do Dereka Jarmana po jego śmierci, wyzwolony gest opuszcza sferę znaczonego [*le signifié*], aby otworzyć sferę tego, co znaczące [*le significatif*], albo – choć być może to to samo – sferę znaczeniowości [*la signifiante*]. Gest zawarty w portrecie manifestuje oczywistość i wyłonienie się sensu dzieła. Sprowadza dzieło w pobliże sensu, kreśląc współzależności i linie wrażliwości [*lignes de sensibilité*].

## X

Autor nie wytwarza dzieła, ale przeciwne twierdzenie jest prawdziwe: dzieło wytwarza swego autora. Ten zaś nie jest tylko i po prostu iluzją. Nie jest on pozbawionym konsystencji duchem rzutowanym na dzieło. Jest idiosynkrazją dzieła albo jego i k o n o g r a f i ą w bardzo ścisłym sensie. G r a f i a dzieła – jego „pismo”, maniera, niezastępowalna właściwość – staje się w nim i k o n ą, figurą, figuralnym emblematem, hipostazą, twarzą.

Można by powiedzieć, że autor kształtuje albo zawiera c h a r a k t e r dzieła – to znaczy jego wyjątkową konfigurację, jego niezastępowalną i niezbywalną figurę, tę ostateczną lub pierwotną właściwość, której oczywiście nie sposób ani osiągnąć, ani przedstawić, i którą teoria romantyków jenajskich chętnie postrzegają jako idealny punkt zbiegu każdego dzieła krytycznego w najpełniejszym sensie tego słowa. Celem miało być rozpoznanie, ocenienie i (od)tworzenie z największą możliwą dokładnością charakteryzującej dzieło fizjonomii. Czyli (ponowne) jej nakreślenie [*retracer*] – nakreślenie, sportretowanie tego, co zawsze będzie uprzednie wobec najmniejszej kreski [*le tracé*], tego, co pozostaje jednocześnie zatarte i oznaczone pod każdym podpisem.

Przełożyła Paulina Tarasewicz

6 G. Agamben, *Notes sur le geste*, trad. D. Loayza, „Trafic” 1991, N° 1, online: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/04/giorgio-agamben-notes-sur-le-geste/> (dostęp: 8.12.2019).

[horyzont życia]

# Katarzyna Warska: Portret nauczyciela. Jak uczniowie odmalowali Brunona Schulza?

## Portrety uczniów

„«Usiądź na chwilę» – powiedział i ułożył mi ręce. Pozowałem tak piętnaście, może dwadzieścia minut. Potem dał mi ten rysunek: «Masz na pamiątkę». I poszedł” – tak opowiadał Wiesławowi Budzyńskiemu Tadeusz Linder<sup>1</sup>, którego Bruno Schulz uczył w drohobyckim gimnazjum im. Władysława Jagiełły w drugiej połowie lat trzydziestych. Ale o portretowaniu przez nauczyciela wspominało wielu uczniów Schulza z różnych szkół i różnych roczników. Rysował ich w rozmaitych sytuacjach: podczas lekcji w klasie, po zajęciach na terenie szkoły oraz gdy odwiedzali go w domu<sup>2</sup>.

Jedni żalowali, że ich portrety nie przetrwały wojny albo z rozmaitych powodów zaginęły później, inni byli dumni z ocalałych skarbów i chętnie opowiadali schulzologom historie ich powstania. A więc, jak sądzę, nauczycielskie rysunki po latach naprawdę cieszyły uczniów Schulza (pomijam ich obecną rynkową wartość). Zdaje się jednak, że niekiedy portretowanie miało drugą stronę medalu, o czym wspominał Feliks Milan, uczeń z czasów sowieckiej dziesięcioletki: „Dziewczyny się go [Schulza] bały, bo potrafił je sportretować, a potem dorysować wszystkie kształty. W tym czasie pokazanie aktu mogło być dla dziewczyny

---

1 W. Budzyński, *Szulz pod kluczem*, wyd. 2 uzupełnione, Warszawa 2013, s. 106.

2 Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 121.

kompromitacją...”<sup>3</sup>. Czy wśród portretowanych dziewcząt bywały także uczennice Schulza? Milan przybliży akurat przypadek pewnej służącej. O raczej niewinnym portrecie wspominał na przykład Adam Libera – opowiadał Budzyńskiemu, że Schulz rysował uczennicę w gimnastycznej pozie<sup>4</sup>.

Natomiast Lydia Burstin mówiła Krzysztofowi Miklaszewskiemu o następującym wydarzeniu ze swoich szkolnych lat: „Bruno lubił te nasze pasaże z moją siostrą. Zapraszał nas do domu. Ubierał w futra, etole i defilowałyśmy. Tam i z powrotem. Tam i z powrotem. A on rysował, rysował. Pamiętam też, że przychodził do nas do domu. Rodzice początkowo byli dumni: córki utrwalone na rysunkach i szkicach profesora Schulza. Tak, to były rysunki, a nie obrazy. Przeważnie «grałyśmy» my w nich: ja i moja siostra. W bardzo szerokich, ale bardzo krótkich sukniach, w których dobrze prezentowały się... nogi”<sup>5</sup>.

Joanna Nestel, która była uczennicą Schulza w gimnazjum, ale pobierała także prywatne lekcje w jego domu, wspominała przed kamerą swoje zdziwienie: „Pewnego razu, kiedy tam [w domu Schulza – K.W.] siedziałam, zauważyłam, że rysował moje nogi, czego się nie spodziewałam. Myślę, że było to coś, co zawsze lubił. Lubił kobiece nogi”<sup>6</sup>.

## Portrety portrecisty

Po latach to uczniowie sportretowali Schulza *en pied*. Pytani o dawnego nauczyciela, starali się w swoich opowieściach pokonywać bariery pamięci. Oczywiście portrety autorstwa uczniów Schulza nie były rysowane, nie były też portretami literackimi. Były portretami w znaczeniu potocznym – charakterystykami zapamiętanej osoby, mającymi tyleż wspólnego z portretem w znaczeniu, jakie nadaje mu historia sztuki, że stanowiły próby zrozumienia i ocalenia odmalowywanej postaci<sup>7</sup>. Wszystkie te obrazki są fragmentaryczne,

3 Bruno Schulz, *mój nauczyciel*. Feliks Milan, prezes Związku Sybiraków, wspomina słynnego pisarza i rodzinny Drohobycz, „Dziennik Łódzki” 2004, nr 54, s. 14.

4 W. Budzyński, *Miasto Schulza*, Warszawa 2005, s. 80.

5 K. Miklaszewski, *Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009, s. 192.

6 Notacje, odc. 503: Joanna Nestel. *Byłam uczennicą Brunona Schulza*, <https://vod.tvp.pl/video/notacje.joanna-nestel-bylam-uczennica-brunona-schulza,11746006> (dostęp: 27.02.2020).

7 Stanisław Barańczak doceniał pracę Ficowskiego: „Skrupulatnie zsyżając w książkową całość wszystko, cokolwiek dało się odnaleźć w powojennych zgłiszczaczach, ten, kto w wypadku Schulza był Maxem Brodem – jego niezmordowany biograf i edytor Jerzy Ficowski – przeciwstawił się nie ostatniej woli pisarza, ale woli Holocaustu. I głównie temu aktowi oporu wobec czegoś, czego nie da się odwrócić, zawdzięczamy dzisiaj to, że możemy spoglądać w twarz Brunona Schulza. Nie tylko w jego literacki autoportret pośrednio odbity na stronicach dwóch zbiorów opowiadań, jakie publikował za życia, ale także w twarz rozumianą dosłownie: nie dającą się zapomnieć ludzką twarz patrzącą na nas z kart tej książki” (S. Barańczak, *Twierdzenie Brunona Schulza*, w: *Bruno Schulz in memoriam. 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1994, s. 25–26). Na temat ocalającej pracy biografów, pracujących swoją żalobę po pisarzu





Bruno Schulz w otoczeniu uczniów w sali robót  
ręcznych Państwowego Gimnazjum im.  
Władysława Jagiełły w Drohobyczu, 1931.  
Ze zbiorów United States Holocaust Memorial  
Museum, dzięki uprzejmości Eve Brandel

dlatego też składają się na portret migotliwy, z biegiem lat palimpsestowy, jak u Witkacego – wielokrotny.

Jednocześnie portrety-opowieści są dowodem na to, jak bacznie podopieczni i podopieczne obserwują swoich nauczycieli. Andrzej Chciuk, jeden z najbardziej rozpoznawalnych uczniów Schulza i sam pisarz, przyznawał się do tego w liście do Jerzego Ficowskiego: „Jako uczniowie i jak to uczniaki interesowaliśmy się naszymi belframi inaczej niż dorośli”<sup>8</sup>. W odmiennym tonie wypowiedział się gdański artysta plastyk Bogusław Marszał: „Wyłapywaliśmy śmieszności, na przykład sposób chodzenia”<sup>9</sup>.

Ze słów Chciuka i Marszała wynikałoby, że uczeń patrzy inaczej niż kolega z pracy, bratanica albo znajomy artysta. Może dlatego, że między nauczycielem a uczniami występuje specyficzna usankcjonowana relacja podległości, w której strony jasno określają wzajemne oczekiwania. Dobry uczeń ma talent i zapał, by pójść drogą wskazaną przez nauczyciela, dobry nauczyciel potrafi tę drogę wskazać i przygotować do niej ucznia. Relację mistrz–uczeń niewątpliwie nawiązali z Schulzem i Marszał, i w jakimś sensie Chciuk, ale także inni, jak choćby – szerzej przedstawieni przez Ficowskiego – Samuel Lieberwerth i Feiweł Schreier<sup>10</sup>. Tacy uczniowie patrzą na swego nauczyciela z podziwem i wdzięcznością, czasem utrzymują z nim przyjacielskie relacje, dzięki którym bliżej go poznają. Jednak nauczyciel nie zawsze modelowo wypełnia swoją rolę społeczną. Wtedy rozczarowuje swoich podopiecznych i naraża się na złośliwości z ich strony, traci szacunek, wystawia się na negatywną reakcję innych nauczycieli, dyrektora i rodziców. Zdaje się, że w tych kategoriach odbierał Schulza Marian Knopf, maturzysta z 1931 roku, który stwierdzał, że „nie należał do grona entuzjastów Schulza”<sup>11</sup>.

Przy tym uczniowska perspektywa jest zawsze ograniczona. Budzyński tak parafrazuje słowa Harry’ego Zeimera: „jako uczeń – i to dobry uczeń – nie mógł za wiele o nim [Schulzu] wiedzieć”<sup>12</sup>. Nauczyciela nie wypada bowiem pytać o prywatne sprawy ani nawet o samopoczucie. Wie się o nim tyle, ile się zasłyszyci, a przede wszystkim zaobserwuje, uchwyci z zachowania na lekcji lub poza szkołą. Dlatego Teresa Christow, była uczennica szkoły im. Elizy Orzeszkowej, dodawała do swojej wypowiedzi na temat Schulza: „A poza wszystkim, to był mój

---

zob. tekst Jakuba Orzeszka zatytułowany *Schulz i żałoba. O drugim ciele pisarza* w niniejszym numerze „Schulz/Forum”.

**8** List od Andrzeja Chciuka z 12 kwietnia 1966 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk [w druku].

**9** W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 84.

**10** J. Ficowski, op. cit., s. 118.

**11** List od Mariana Knopfa z 5 lutego 1976 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

**12** W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011, s. 55.

nauczyciel i ja do niego nie miałam śmiałości”<sup>13</sup>. Inaczej tłumaczy swoją niewiedzę Jan Garbicz: „[Schulz] miał narzeczoną, lecz bliżej nie zaliśmy jego osobistych spraw i nawet nie zaliśmy pewnie jej nazwiska. W ogóle to nas nie interesowało”<sup>14</sup>.

### Sportretowana cielesność

Skoro uczniowie w swoich sądach opierali się w dużej mierze na tym, co zobaczyli, to nieuchronnie wspominali właśnie powierzchowność Schulza. Przecież co lekcję nauczyciel zjawia się uczniom nie inaczej niż w swej cielesnej postaci. Używa swego ciała do pracy: mówi, eksploatując swój głos; pisze i rysuje na tablicy; przechadza się po sali; siada za biurkiem, staje za katedrą, przysiadła się w ławce itd. Nauczyciel – jak i każdy z nas w przestrzeni publicznej – jest jednak cielesny w ograniczonym sensie, pewne aspekty jego cielesności zostają bowiem wymazane, podczas gdy inne wysuwają się na pierwszy plan. Ciało nauczyciela Brunona Schulza nie jest do końca jego własne, jest raczej ciałem społecznym czy kulturowym niż ciałem biologicznym. Programowo powinno być to ciało aseksualne, sterylne, estetyczne i niezawodne.

Jednocześnie różne aspekty naszego ciała niosą ze sobą znaczenie. Z jednej strony mamy pewne cechy wyglądu, które innym kojarzą się z cechami charakteru czy osobowości. Próbowano nawet tworzyć na tej podstawie naukę – fizjonomikę. Z drugiej strony ogrywamy swoje ciało – próbujemy wywołać określone efekty na widzach performansu naszej cielesności. W tej perspektywie nauczyciel jest aktorem w teatrze szkolnego życia – ciągle obserwowany jako centralna postać w sali, gra rolę autorytetu przed bardziej czy mniej wdzięczną publicznością<sup>15</sup>. Jego postać z racji zawodu właściwie domaga się ciągłej uwagi i zwróconych na siebie oczu. Przy tym ciało realnie i bezpośrednio wpływa na niego poprzez swoje umiejętności i niedostatki.

Budzyński właśnie o cielesność mógł z łatwością pytać uczniów, którzy byli jego głównymi informatorami. A przy tym sfera cielesna wydaje się tak wiele o Schulzu mówić i dlatego, jak sądzę, tak interesowała schulzologów. W dużym stopniu korzystał z tego Jerzy Ficowski. Swoich rozmówców o wygląd Schulza pytała także Agata Tuszyńska<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>14</sup> Idem, *Schulz pod kluczem*, s. 111.

<sup>15</sup> Lekcja jest jednym z ewidentnych przykładów Goffmanowsko-Schechnerowskich performansów życia codziennego. Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 1981.

<sup>16</sup> Zob. A. Tuszyńska, *Kilka portretów z Polską w tle. Reportaże izraelskie*, Gdańsk 1993, rozdział *Uczniowie Schulza*, s. 32.

Z rozmowy Lydii i Oswalda Burstinów z Krzysztofem Miklaszewskim wynikałoby, że diametralnie różne doświadczenia w zakresie oddziałującej cielesności Schulza mieli – w zależności od płci – jego uczniowie i uczennice. Oswald Burstin dzielił się opinią: „Myślę, że on na nas, chłopcach, robił wrażenie człowieka nie z tego świata – faceta całkowicie roztrzepanego i ponad wszelką miarę zamyślnego”. Lydia Burstin wspominała zaś: „Bruno robił wrażenie na nas dziewczynkach. Chłopcy szaleli. Ale my często wpatrywałyśmy się w niego jak urzeczone”<sup>17</sup>. Zachęceni przez Miklaszewskiego, Burstinowie wymieniali poglądy:

„– O ile pamiętam, to naprawdę interesowali go tylko zdolni uczniowie.

– Powiedziałbym raczej, że... uczennice [...].

– Oswald miał rację. Liczyły się tylko uczennice. Wtedy wstała i przedefilowała przede mną”.

Miklaszewski przybliży też dalszy przebieg rozmowy:

„– Już zaczęłaś mówić o tych świństewkach? – zapytał. – Nie, nie denerwuje mnie to zupełnie – dodał popijając whisky. – Ale Twój rodzice nie byli zachwyceni – zarechotał.

– Tak – Lydia opuściła oczy. Spostrzegłem nawet, że się... zaczerwieniła.

– Wstydzisz się do dzisiaj – Oswald nie przestawał.

– Nie wiedziałam wtedy, że to masochizm – tłumaczyła Lydia i dodała:

– Pamięta Pan takie rysunki, że ja stoję w tej szerokiej sukni czy spódnicy mini, a on leży na ziemi.

– Cha, cha, cha – zaczął znowu Oswald. – Lydia to była kokietka. A profesor Brunio zwyczajna świnią. Zaglądał jej pod spódnice.

– To nic – emocjonowała się Lydia – Profesor kazał nam go kopać.

– Kopały leżącego! – Oswald już nie panował nad dowcipem po kolejnym drinku.

– Chciał, żebyśmy go kopały, ale tak naprawdę to tylko trącałyśmy go nogą. Wszyscy wybuchnęliśmy śmiechem, kiedy Lydia jeszcze raz sprostowała:

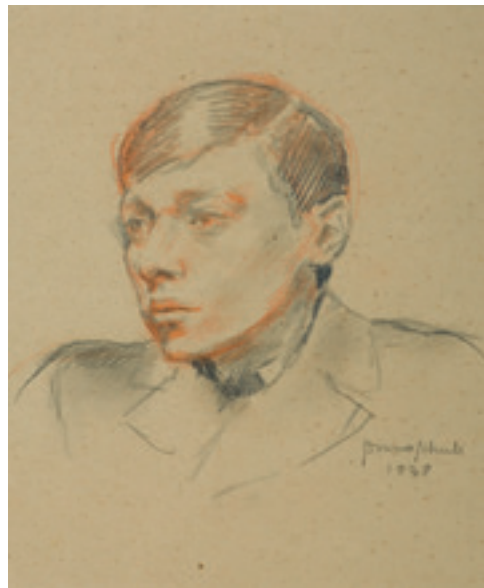
– Bardzo zresztą delikatnie!”<sup>18</sup>.

Wspomnienia Burstinów budzą oczywiście pewne wątpliwości, gdyż są jakby wyjaskrawionym przeglądem najbardziej znanych i ugruntowanych Schulzowskich tematów biograficznych. Nie jest to jednak jedyna tego typu opowieść. Izidor Friedman relacjonował w liście do Ficowskiego: „Młoda pani, która w tej chwili przeczytała, że piszę o Sch., powiedziała: «A, to ten zwariowany profesor, który uczył nas rysunków w szkole średniej. Zawsze zapraszał na spacer albo do domu dziewczynki. Jakiś zboczeniec, czy co?»”<sup>19</sup>. Karolina Safier wspominała pokazywane

**17** K. Miklaszewski, op. cit., s. 191.

**18** Ibidem, s. 192–193.

**19** *Trzy listy Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana) do Jerzego Ficowskiego z 1948 roku*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 212.



Bruno Schulz w sali robót ręcznych  
Państwowego Gimnazjum im. Władysława  
Jagielly, fotografia z 1934 roku

*poniżej* Bruno Schulz, portret Bogusława  
Marszala, 1939, oł., kred.,  
26×21 cm, własność prywatna

przez Schulza prace plastyczne: „Były to przeważnie akty i owe charakterystyczne i niezrozumiałe dla nas postacie” – oraz oceny dziewcząt: „My «Kozy» uważałyśmy wówczas Szulca za ekscentryka”<sup>20</sup>. Leon Horoszowski zdawał Ficowskiemu sprawozdanie: „Pytałem Bronię, co ona pamięta ze swojego gimnazjum. Niestety niewiele. Tylko, że był nieśmiały, a one się trochę z niego naśmiewały, mimo że Go raczej szanowały. Dlaczego się naśmiewały? Bo je adorował. Podkochiwał się podobno w Zośce Horowitz. Dlaczego w Zośce? Bo była bardzo ładna, drobna, filigranowa. Ale przecież w Jego kliszwerach dominowały duże kobiety”<sup>21</sup>.

Zdaje się, że modelowa aseksualność społecznego ciała Schulza nie zawsze dotyczyła kobiet, co znalazło swoje odzwierciedlenie w ich wspomnieniach. Najjaskrawszym przypadkiem zetknięcia nieformalnej uczennicy z seksualnością Schulza jest chyba relacja z Ireną Kejlin-Mitelman, którą poznał w sierpniu 1922 roku w uzdrowisku Bad Kudowa. Schulz uczył ją rysować, robił też jej portret. Ta zaś podzieliła się z Ficowskim takim wspomnieniem z czasów, gdy miała dwanaście lat: „Mama wyszła gdzieś na posiedzenie. Nagle Bruno odkłada paletę, klęka przede mną, pochyla się i całuje mnie w nogi gdzieś koło pęciny, nieruchomy. Tylko dłonie żyją samodzielnym życiem i suną coraz wyżej po łydkach, sięgają kolan. Od pierwszej chwili tak zastygłam, że nawet tego bzu z ręki nie wypuściłam. To było moje pierwsze zetknięcie z mężczyzną – nie tylko pierwsze tego rodzaju, ale pierwsze w ogóle”<sup>22</sup>.

Z męskiej perspektywy o seksualności Schulza, także w kontekście szkolnym, opowiadał Andrzej Chciuk: „Brak mu było wtedy kobiety, otchłań, w którą wpędzał go masochizm, wabiła i kusila samobójstwem. To wszystko wyгнаło go w grudniowy wieczór z domu. Pod płaszczem chował pejcz. Poszedł do prywatnej kurewki mieszkającej naprzeciw Hotelu Europejskiego, na rogu rynku przy dworcu autobusowym stali jego uczniowie, wracali z Borysławia z meczu hokejowego, udawał, że ogląda fotosy koło kina «Wanda», chował ten swój pejcz, akcesorium do zbrocenia, musiał znaleźć kobietę, która go zbije, schwyciła go otchłań wstydu i otchłań pożądania właśnie tego”<sup>23</sup>.

Te słowa Stanisław Rosiek nazwał środowiskowym wyobrażeniem na temat Schulza, a następnie wartościował: „W sprawie Schulzowskiego masochizmu głos mężczyzn – ujmując rzecz ogólniej – nie ma wysokiej ceny. Świadczenia pozostawione przez Chciuka, Friedmana i innych należy traktować ostrożnie. Bo nawet jeśli mówią prawdę, jest to «prawda z drugiej ręki», prawda zasłyszana, a następnie przetworzona na potrzeby własnej narracji. Znacznie ciekawsze

<sup>20</sup> List od Karoliny Safier z 28 lutego 1981 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

<sup>21</sup> List od Leona i Niny Horoszowskich (Lilka i Niny) z 9 maja 1981 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

<sup>22</sup> List od Ireny Kejlin-Mitelman z 1980 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

<sup>23</sup> A. Chciuk, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księżtwie Bałaku*, Londyn 1972, s. 78–79.

i bardziej wiarogodne świadectwa złożyć mogą w tej sprawie kobiety Schulza – kobiety przez niego adorowane, którym dawał nad sobą władzę i które zajmowały (lub tylko miały zająć) miejsce owej Pięknej Bezlitosnej Pani o zmieniającym się na przestrzeni dziejów imieniu: Salome, Wanda, Adela...<sup>24</sup>.

Przy czym postawa moralna Schulza nauczyciela nie budziła wątpliwości, co także zauważył Rosiek, a następnie zacytował notatkę policji: „Po przeprowadzeniu dochodzeń przez przod. Jana Siarę donosi się, że Bruno Schulz zam. przy ul. Floriańskiej l. 10 w Drohobyczu zachowuje się tak pod względem politycznym, jako też moralnym bez zarzutu i w gronie tut. profesorów gimnazjalnych cieszy się dobrą opinią”<sup>25</sup>.

## Portrety aktora

Erving Goffman uważał, że z odgrywanymi przez nas rolami społecznymi wiążą się określone fasady, a więc powierzchowność i sposób bycia, na które się godzimy. Raczej nie tworzymy tych fasad, lecz wybieramy je z gotowego repertuaru<sup>26</sup>. Tym samym w jakimś stopniu dostosowujemy naszą powierzchowność do tego, kim jesteśmy – także w życiu zawodowym. Od ciała mężczyzny i od ciała nauczyciela oczekuje się dominacji, która mogłaby przybierać też symboliczny wymiar. Schulz do takiej (pierwszoplanowej?) roli właściwie nie pasował i w listach wprost przyznawał, że mu ona nie odpowiada.

Karol Skrzężyna, uczeń Schulza przed samą wojną, opisywał jego niedopasowanie: „Był niski, mały, niektórzy uczniowie byli wyżsi od niego...”<sup>27</sup>. Z tą opinią zgadzał się Tadeusz Wójtowicz: „Był on niskiego wzrostu, mniejszy od wielu z nas”<sup>28</sup>. Leszek Schneider wprost zestawiał fizjonomię Schulza z jego podrzędną rolą w szkole. „W gronie tym [profesorów gimnazjum im. Władysława Jagiełły] Schulz był postacią raczej drugoplanową. Niewysoki, szczupły, nieśmiały, uczył rysunków – przedmiotu niezbyt w gimnazjum poważanego” – cytował Schneidera Budzyński<sup>29</sup>. W tym opisie widać także, jak według Schneidera fizyczne cechy Schulza ściśle łączyły się z cechami psychicznymi. Podobnie dla Stanisława Gizy pozycja Schulza wśród nauczycieli bezpośrednio zależała od jego cech cielesnych: „Był Schulz naszym nauczycielem rysunków. Kiedy poznałem go w 1925 roku liczył sobie już 33 lata. Robił jednak wrażenie znacznie młodszego. Niski, drobny i niezmiernie szczupły, był przeraźliwie błydy, z czarnymi, wiecznie gorejącymi

<sup>24</sup> S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 51–52.

<sup>25</sup> Wniosek Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego z 3 XII 1924 roku (nr L 1729); cyt. za: S. Rosiek, op. cit., s. 50.

<sup>26</sup> Zob. E. Goffman, op. cit., s. 57.

<sup>27</sup> W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 70.

<sup>28</sup> T. Wójtowicz, *Portret Brunona Schulza z rejestrem klasowym w rękę*, „Teksty Drugie” 1992, nr 5, s. 124–125.

<sup>29</sup> W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 14.

oczami i równie czarną, acz rozwichrzoną czupryną. Ubrany zawsze w szary lub beżowy garnitur z wychodzącymi z rękawów marynarki mankietami koszuli, zdawał się być zjawiskiem nie z tego świata. Cicha, ledwo dosłyszalna mowa i jakieś nieśmiałe zachowanie się nie pomagały mu na pewno w wypracowaniu tego, co stanowi o największym sukcesie nauczyciela, mianowicie autorytetu. Niesprzyjające warunki fizyczne nie pozwalały mu na opanowanie rozpasanego tabunu, pełnych życia i energii młodych ludzi<sup>30</sup>.

Można znaleźć więcej zbieżnych wspomnień o sylwetce Schulza: Alfreda Shreyera („Wąty, przygarbiony i nie prostował rąk, ale trzymał je tak jakoś pod kątem”)<sup>31</sup>, Jerzego Drobiszewskiego („Schulz był szczupły, niewysoki i jakby zamysłony”)<sup>32</sup> oraz Emila Górskiego („Dlatego dziś, po tylu latach, gdy przymknę oczy i pomyślę o nim, w wyobraźni mojej ukazuje się jego drobna i szczupła postać”)<sup>33</sup>. Drobność postury mogło potęgować przygarbienie, które zauważał Harry Zeimer: „On lubił tak chodzić w czasie rozmowy, lekko przygarbiony, z rękami złożonymi do tyłu”<sup>34</sup>.

Edward Alojzy Lewicki, uczeń Schulza w połowie lat dwudziestych, a następnie sam nauczyciel, wyrażał swoje zaskoczenie: „Dziwne, iż nie zauważyłem, że był drobny, niskiego wzrostu, jak informują inni”<sup>35</sup>. A następnie rozwodził się: „Prof. Schulz siadywał przy uczniach w ławach, mieścił się łatwo. Był między nami, bardzo «między» nami, i tylko kiedy się szło kolejno do Profesora, by nas portretować – był przed nami. Nie widzę jego wzrostu, zresztą pracował na siedząco, poprawiał nasze kartony, tego nie robi się na stojąco. Przy tym nieznacznie zuł coś, jakby stale, jestem przekonany chyba, że to były ziarna, czarnej, palonej kawy naturalnej, które jakby trzymał w zapasie, w dłoni wolnej od ołówka. Zdaje mi się, że widziałem i ziarna ryżu, ale to tylko zdaje mi się...”<sup>36</sup>. Leszek Schneider też zapamiętał siadanie Schulza w uczniowskich ławkach: „Często siadał przy nich [zdolnych uczniach], poprawiał rysunki i cierpliwie objaśniał, jak można podejść do tematu, aby go niebanalnie opracować”<sup>37</sup>. A więc Schulz dobrowolnie rezygnował ze swojej wyższej pozycji w szkolnej hierarchii i jak gdyby zniżał się do poziomu uczniów, by lepiej się z nimi rozumieć.

Uczniowie dostrzegali jego problemy zdrowotne, przez które niejednokrotnie nie przychodził do pracy. Słowa L. I. Słomnickiego przytacza w swojej książce

**30** S. Giza, *Na ekranie życia: wspomnienia z lat 1908–1939*, Warszawa 1972, s. 117.

**31** W. Budzyński, *Szulz pod kluczem*, s. 84.

**32** Idem, *Uczniowie Schulza*, s. 232.

**33** Wspomnienie Emila Górskiego o Brunonie Schulzu z listopada 1982 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

**34** W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 55.

**35** List od Edwarda Alojzego Lewickiego z 22 sierpnia 1981 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

**36** Ibidem.

**37** W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 15.



Budzyński: „Prof. Schulc, jak go pamiętam, miał poważne kłopoty zdrowotne (płuca) i chyba materialne”. Również o sytuacji dyskomfortu, tym razem może psychicznego, opowiadał Lustig: „Schulz stał przed katedrą. Nagle w środku zdania przerwał [...] Od czasu do czasu lewą dłonią ocierał nie wiadomo czemu nagle spocone czoło”<sup>38</sup>.

Kontrastują ze sobą wypowiedzi Wygnańca – „Schulz był spokojny, cichy, zrównoważony. [...] Cichutki, małomówny, szedł przygnębiony”<sup>39</sup> – oraz Christow – „Był nerwowo. Chodził niespokojnie po klasie, gdy opowiadał bajki”<sup>40</sup>. Rozwijał tę kwestię Chciuk: „nerwowo w każdym ruchu, spokojny w każdym słowie”<sup>41</sup>.

Z typową dla siebie stanowczością Chciuk oceniał też fizyczność Schulza w kontraście do Józefiny Szelińskiej: „Jeśli się potem na jakiś czas rozeszli, a co wojna przypieczętowała, mogło to być wywołane masochizmem Schulza, bo nie każda chyba kobieta przyjęłaby bez oporu te śmiałe i przerażające zбочzenia seksualne u takiego małego i wstydlivego człowieczka, biorąc pod uwagę Jego fizyczny wygląd”<sup>42</sup>. Podobną różnicę w sylwetkach narzeczonych widział Martin Fred: „[Józefina Szelińska] była od niego tęższa i wyższa, bo Schulc był dość średniego wzrostu, przeraźliwie chudy, czarny”<sup>43</sup>.

„W y g l ą d a ł [podkreślenie moje – K. W.] oto tak, jakby chciał fizycznie zniknąć, skryć przed światem” – oceniał na podstawie zebranych relacji Budzyński w *Schulzu pod kluczem*<sup>44</sup>. Biograf otrzymał od byłych uczniów Schulza wiele argumentów na rzecz tej tezy. Feiweł Schreier diagnozował: „Starał [...] ukryć się przed naszą uwagą”, a Jerzy Maria Pilecki opowiadał zaobserwowaną w dzieciństwie sytuację, gdy Schulz „szedł «pod płotem»”<sup>45</sup>. Podobne wspomnienie miał Tadeusz Linder: „Schulz zawsze jakoś z boku chodził”<sup>46</sup>. Czesław Biliński i Leopold Lustig używali tego samego słowa. Pierwszy charakteryzował: „Cichy, spokojny, właściwie sprawiał wrażenie, że przeprasza, że żyje. Po korytarzach się przemykał”<sup>47</sup>, a drugi: „Przemykał pod ścianami, ukośnie, prawie bokiem, z opuszczoną głową, schodził każdemu z drogi”<sup>48</sup>.

**38** Idem, *Schulz pod kluczem*, s. 8.

**39** Idem, *Uczniowie Schulza*, s. 63.

**40** Ibidem.

**41** W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 86.

**42** List od Andrzeja Chciuka z 13 kwietnia 1966 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

**43** List Martina Freda z 2 marca 1966 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

**44** W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 86.

**45** Ibidem, s. 86–88

**46** W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 76.

**47** Idem, *Uczniowie Schulza*, s. 72.

**48** H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, w: idem, *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa 1997, s. 18. Wspomnienia te stanowią argument na rzecz tezy o agorafobii, na którą miał cierpieć Schulz. To utrudniające codzienne funkcjonowanie zaburzenie diagnozowali różni znajomi Schulza (zob. M. Jachimowicz, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, publikowane w tym numerze „Schulz/Forum”).

Także sposób chodzenia Schulza miał wskazywać na jego ogólne wycofanie. Dlatego zapewne Budzyński zainteresował się tym aspektem jego cielesności. Biograf cytował Chciuka z *Atlantydy* („chodził, patrząc nieustannie w brudne, zapuszczone terem parkiety [...]. Chód miał trochę platfusowy, kroki stawał nieduże i nerwowe”)<sup>49</sup> oraz Alfreda Shreyera: „ciekawie chodził, uginał nogi w kolanach. Chodził krokiem przyczajonym”<sup>50</sup>. Z tymi słowami koresponduje druga wypowiedź jednego z najbardziej rozpoznawalnych uczniów Schulza, a późniejszego muzyka: „Schulz [...] uginający się w kolanach przy każdym kroku, skromny był aż do przesady”<sup>51</sup>.

Jerzy Drobiszewski ukazywał Schulza w środowisku szkolnym: „Chodził po dziedzińcu szkolnym z rękami założonymi z tyłu i stawał kroki ostrożnie, podnosząc kolana do góry”<sup>52</sup>. Także na szkolnym terenie widział go Adam Libera: „Schulz wychodził na podwórze z uczniami, chodził, patrzył, jak rysują. Spokojny, grzeczny, kulturalny”, natomiast cytowana przez Ficowskiego uczennica – w klasie: „Wychodził z sali szybko, przygarbiony”<sup>53</sup>. Enigmatycznie odniósł się do Schulzowskiego chodzenia Martin Fred: „[Schulz] miał dziwny sposób chodzenia, jak Mefistofeles”<sup>54</sup>. Bogusław Marszał charakteryzował zaś: „W czasie lekcji chodził «zawsze z głową pochyloną, wpatrzony w jakiś punkt na ziemi»”<sup>55</sup>.

Jan Garbicz dostrzegł zmianę w Schulzu pod wpływem Szelińskiej: „widzieliśmy, jak chodził z nią [Szelińską] po ulicy, i mogę powiedzieć tyle, że z nią chodził i że tylko wtedy był to inny człowiek – normalny. A tak, jakby się czegoś bał, szedł, a raczej przemyczał...”<sup>56</sup>.

Czytając wszystkie te wspomnienia, nie zapominajmy jednak, że ten niepozorny Schulz potrafił robić na uczniach wielkie wrażenie. Wójtowicz zapewniał: „nikt nie myślał o nim nigdy w kategoriach wymiarów, lecz w miarach intensywności. Nie rozchodziło się tu wcale o jakiś osobisty magnetyzm, którym chciałby on nas opanować. Przeciwnie – on jak gdyby negował odpowiedzialność swojej obecności, odpychał ją rękoma, starał się jakby za sobą samym ukryć się

**49** W. Budzyński, *Szulz pod kluczem*, s. 84. Ciąg dalszy tekstu Chciuka: „Często zdarzało mu się «przechodzić» znaczną część godziny, bez zdania sobie zupełnie sprawy z faktu, że czterdziestu urwisów siedzi nad pulpitemi” (Zob. A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 2002, s. 39).

**50** Ibidem.

**51** *Drohobyczanin. Z Alfredem Schreyerem rozmawia Agnieszka Sabor*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 28, [https://schulzforum.pl/pl/zalacznik/2007-07-15\\_tygodnik\\_powszechny\\_nr\\_28\\_a](https://schulzforum.pl/pl/zalacznik/2007-07-15_tygodnik_powszechny_nr_28_a) (dostęp: 25.03.2020).

**52** W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 232.

**53** J. Ficowski, op. cit. s. 50.

**54** List Martina Freda z 2 marca 1966 roku.

**55** W. Budzyński, *Szulz pod kluczem*, s. 84.

**56** Ibidem, s. 111.



*Jan Kozłowski    Jan Kozłowski    Jan Kozłowski    Jan Kozłowski    Jan Kozłowski    Jan Kozłowski    Jan Kozłowski    Jan Kozłowski    Jan Kozłowski*  
*Bolesław    Bolesław    Bolesław    Bolesław    Bolesław    Bolesław    Bolesław    Bolesław    Bolesław*  
*Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław*  
*Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław*  
*Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław*  
*Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław    Władysław*

Fotografia grona nauczycielskiego  
 Państwowego Gimnazjum im. Władysława  
 Jagiełły, 26 czerwca 1938, Drohobycz, Foto  
 „Rembrandt”. Ze zbiorów Zbigniewa Milczarka

przed naszą uwagą. Im bardziej jednak chciał zniknąć, tym potężniej był obecny, zgęszczał to, co usiłował rozpuścić.

[...]

Tak stał on wśród nas, jak marzenie lub rodzaj latawca, oscylując na wietrze, przytrzymywany za ledwie niepewnymi więzami. Jego zjawienie się i pierwszy odruch dawały wrażenie nieprzewidzianego spotkania, jak gdyby ciemny labirynt w głębiach jego oczu nagle doprowadzał go do jasnej przestrzeni, wypełnionej młodymi twarzami, i jakby używał on nas do dalszej improwizacji, wraz z nim, na tle tego nieoczekiwanego zjawiska<sup>57</sup>.

Marian Knopf również był pod wrażeniem: „Gdy mówił i [---] urastał z [---], powiedziałbym zastraszanego w życiu człowieka, do postaci jakiegoś władcy czy rozkazodawcy. Zmieniał się nagle i z tego drobnego człowieka urastał nagle duchowy olbrzym! Te jego metamorfozy, gdy dotykał jakiegoś interesującego go tematu, dokładnie sobie przypominam<sup>58</sup>.”

„Bezpośrednie spotkania z Schulzem były dla mnie doniosłym przeżyciem, odczuwałem emanację jego osobowości, dobroć i delikatność” – pisał zaś Bogusław Marszał, który miał poczucie, że Schulz zrobił z niego artystę<sup>59</sup>. O sile wpływu Schulza wspominał również Jan Onaczyszyn: „Schulz mówił po cichu i nawet ci, którzy najgorzej szumieli, milkli, aby wysłuchać jego opowiadania<sup>60</sup>. Według Onaczyszyna jako nauczyciel Schulz przyjmował więc taką strategię, że jeśli ktoś chciał słuchać, musiał zamilknąć, a tym samym osiągał pożądany efekt na swoich zasadach.

## Detale. Schulz w zbliżeniach

### *Twarz*

Na podstawie różnych relacji można wysnuć wnioski, że największe wrażenie u Schulza robiła jego twarz<sup>61</sup>. Na przykład Bogusław Marszał precyzował we wspomnieniu przesłanym Ficowskiemu, skąd brały się jego „doniosłe przeżycia” w spotkaniach z Schulzem: „Rozmawiając, spoglądał w oczy z ujmującym uśmiechem, usiłując przeniknąć drugiego człowieka, momentami skłaniał głowę w dół, chodząc przy

57 T. Wójtowicz, op. cit., s. 124–125.

58 List od Mariana Knopfa z 5 lutego 1976 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

59 Wspomnienia Bogusława Marszala z 30 listopada 1983 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

60 W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 36.

61 Według Barańczaka twarz Schulza nie daje się zapomnieć (zob. S. Barańczak, op. cit., s. 27). Z indeksu Jakuba Orzeszka wynikałoby, że także dla Schulza twarz miała w relacjach międzyludzkich duże znaczenie. W *Sklepkach cynamonowych* twarz występuje pięćdziesiąt parę razy, najczęściej spośród wszystkich części ciała (zob. J. Orzeszek, *Ciało / części ciała / wydzieliny. Indeks do „Sklepków cynamonowych”*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 187–188).

tym tam i z powrotem, rozwijając treść swojej wypowiedzi”<sup>62</sup>. Feiweł Schreier także wskazywał na twarz Schulza jako na ważny element jego powierzchowności i opisywał jej wygląd: „Jego intensywność ogniskowała się w twarzy, i to nie tylko w jej wyrazie, lecz przede wszystkim w jej konturze ożywionym geometryczną dynamiką. Twarz [jego] była równobocznym trójkątem, skierowanym ku lekko pochylonej linii jego ramion [...], głęboko zanurzone oczy i nieco skośne wargi, które wydawały się negować wszystko, co mówił, i negować nawet rzadki, niespodziany przebłysk uśmiechu. [...] Miał rozbijający chłopięcy uśmiech i przenikliwy wzrok czarnych oczu – dziewczęta unikały i bały się jego wzroku”<sup>63</sup>.

Wójtowicz opowiadał nietypową sytuację wzburzenia Schulza: „zbliżył się do mnie, podniósł rejestr i gdy trójkąt jego twarzy, obramowany parą rąk, nachylił się nade mną z piorunującymi oczyma i wilgotnym niższym kątem ust”<sup>64</sup>. Następnie Wójtowicz charakteryzował dalsze reakcje Schulza: „Po tym gwałtownym wydarzeniu odnalazłem twarz Schulza i na jej widok nieład raz jeszcze zapanaował w mych myślach – tak jak przylegamy do muru w obliczu czegoś nieoczekiwanego. Bo ta twarz nie była twarzą nauczyciela starającego się opanować po zrozumiałym wybuchu, nie było to osłupienie człowieka dojrzałego, który rozważa – zdumiony – swój niedopuszczalny czyn wobec młodzieńca. Nie – twarz Schulza leżała przede mną jak plama potu na chusteczce, pusta, nieograniczenie poddana: przekazywała mi ponad sobą moc Pana i władzę Sędziego”<sup>65</sup>.

Trójkątny kształt twarzy Schulza dostrzegali również Jan Onaczyszyn: „przypominał sobie Schulza jako drobnego bruneta o trójkątnej twarzy”<sup>66</sup>. Alfred Schreyer skupiał się na szczególe: „Charakterystyczna jest też ta jego warga, zadarta z jednej strony troszeczkę do góry”<sup>67</sup>. Jako syn dentysty zabawnie widział Schulzowski uśmiech Les Baranowski: „Przyjemnie się uśmiechał, choć, zdaje się, miał kłopoty ze zgryzem”<sup>68</sup>. Tadeusz Linder przeczył zaś pogodności Schulza: „Bardzo uroczy człowiek, choć robił wrażenie ponurego. Nigdy się nie uśmiechał”<sup>69</sup>. Nie o ponurości, lecz o smutku mówili Joanna Nestel („Sprawiał wrażenie człowieka smutnego, skromnego... z głową zwieszoną zawsze w dół”)<sup>70</sup> oraz Jerzy Wygnaniec („smutno uśmiechał się, gdy się z nim rozmawiało. Smutny strasznie i mizerny”)<sup>71</sup>.

62 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 122.

63 W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 86.

64 T. Wójtowicz, *Portret Brunona Schulza z rejestrem klasowym w rękę*, s. 124–125.

65 Ibidem, s. 126.

66 W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 36.

67 Ibidem, s. 29.

68 Idem, *Schulz pod kluczem*, s. 98.

69 Idem, *Nauczyciel rysunków*, „Przekrój” 1989, nr 2301, s. 17. Przedruk: tenże, *Schulz pod kluczem*, s. 101.

70 Notacje, odc. 503: Joanna Nestel. *Byłam uczennicą Brunona Schulza*, <https://vod.tvp.pl/video/notacje.joanna-nestel-bylam-uczennica-brunona-schulza,11746006> (dostęp: 27.02.2020).

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

Osobną opowieść snuł Lewicki: „Jedno oblicze jaśniejące; ani chłodne – jak inne, ani surowe, ani obojętne, a nigdy nie obrażał nikogo. – Profesor wyłaniał się z mroku gmachu, sal, odcinał się jaśnioską twarzą od kruczoczarnej fryzury i płaszczu roboczego, z tzw. klotu. Emanował tym, czego się nie widzi, ale odczuwa. Nie słyszę jego głosu, ale widzę spokojną bladość twarzyczki. Oczy niby tonęły w głębokich oczodołach, ale urzekały, ciągnęły nas wszystkich chyba, ku sobie”<sup>72</sup>. W innym fragmencie tego samego listu Lewicki pisał: „Brunona Schulza – widzę jako czarno odzianą postać o przejasnej twarzyczce, o długich, bladych, cudownie wiotkich, aktywnych palcach, bo widzę je stale rysujące. Kontrast barw, bo nosił czarny płaszcz w pracowni (klotowy), a cerę miał wyraźnie bladą, a tym bledszą, że przy kruczrej fryzurze. Jasne czoło górowało nad dolną partią – spokojniutkiej w wyrazie twarzyczki. Do chwili obejrzenia po latach fotografii Prof. Schulza – nie widziałem szczegółów twarzy poza plamami barwnymi: jasność-cień. Pamiętałem tylko cień oczodołów, nie widziałem samych oczu, które jednak ośmielały 11-latkę do podnoszenia w zaufaniu oczu na profesora. – Nie sądzę, aby to tylko była impresja moja, odczuwałem jego cichą subtelność i równocześnie siłę wpływu”<sup>73</sup>.

### *Spojrzenie*

W twarzy Schulza dużą uwagę uczniów przykuwało spojrzenie. Obszernie opisywał je Górski: „Ale co najmocniej utrwaliło się w obrazie tego drogiego mi człowieka, to jego oczy – dobre i mądre – niewielkie i błyszczące, głęboko osadzone pod niewysokim, mocno sklepionym czołem; te ciemne i przenikliwe oczy odznaczały się taką koncentracją wyrazu, jak gdyby w nich skupiała się cała osobowość tego artysty. Siła ich spojrzenia była tak wielka, że – gdy patrzył na mnie – wydawało mi się, iż przenika mnie do głębi, że czyta nawet moje myśli... Oczy jego występowały szczególnie wyraziście na tle bladej i szczupłej twarzy o prawie ascetycznym wyglądzie, jakiemu nadawały cienkie wargi jego ust. Wystarczyło jedno spojrzenie na jego twarz, by od razu odczuć, że to niezwykle człowiek!”<sup>74</sup>. A tak widział Schulza Chciuk: „Niski, o czarnych płonących oczach”<sup>75</sup>.

Przy czym, jak wspomina Alfred Schreyer, bywało, że Schulz unikał kontaktu wzrokowego: „Gdy opowiadał bajki, nigdy na nas nie patrzył”<sup>76</sup>. Jan Onaczyszyn uważał, że Schulz robił wrażenie stale zagubionego i roztargnionego<sup>77</sup>. Błędny wzrok Schulza zaobserwował Jerzy Maria Pilecki: „Miał charakterystycznie

**72** List od Edwarda Alojzego Lewickiego z 22 sierpnia 1981 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

**73** Ibidem.

**74** Wspomnienie Emila Górskiego o Brunonie Schulzu z listopada 1982 roku.

**75** Cyt. za: W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 86.

**76** *Drohobyczanin. Z Alfredem Schreyerem rozmawia Agnieszka Sabor*.

**77** W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 36.

przekrzywioną głowę, wpatrzoną gdzieś w przestrzeń”. Dlatego według Pileckiego Schulz nie odpowiadał „dzień dobry” mijanym na ulicy uczniom<sup>78</sup>. Potwierdzał to Jan Garbicz: „Pamiętam też na przykład, że kiedy spotykaliśmy go na ulicy i mówiliśmy «dzień dobry, panie profesorze», to on jakby nie wiedział, co się wokoło dzieje...”<sup>79</sup>. O niespoglądaniu na uczniów podczas lekcji opowiadał zaś Władysław Miniach: „Schulz przychodził na lekcje zawsze z blokiem rysunkowym pod pachą, siadał koło katedry, przy stole, bokiem do nas, nie przodem, i od czasu do czasu tylko spojrział w naszą stronę. Siadał, otwierał blok i coś szkicował ołówkiem”<sup>80</sup>.

### *Dłonie*

Podejrzewam, że plastykom – tak jak muzykom – wszyscy patrzą na dłonie. Może z tego powodu uczniowie dobrze zapamiętali ich wygląd? Marian Knopf pisał nawet: „Jedynе wspomnienie z tego okresu: pamiętam, jak uwijał się wśród ucz[niów] z umorusanymi kredą rękami i poprawiał ich rysunki...”<sup>81</sup>. Podobnie wspominał Leszek Schneider: „Z innych dotyczących Schulza spostrzeżeń pozostały mi w pamięci jedynie bladożółte ręce o długich nerwowych palcach i zapach waleriany, gdy podchodził do mego pulpitu”<sup>82</sup>.

Emil Górski dawał inny powód, dla którego ręce Schulza mogły na długo zostawać w pamięci, i zachwycał się ich budową: „widzę jego wytworne ruchy i wymowne gesty rąk o pięknych, białych i delikatnych dłoniach”<sup>83</sup>. Dla kontrastu Tadeusz Linder widział zaś w małych dłoniach powód kompleksów Schulza: „Miał bardzo małe ręce, szczuplutkie palce, dużą głowę. Myślę, że on cierpiał z tego powodu, że ma takie małe ręce i dużą głowę. To był jego uraz i potem te jego karykaturalne rysunki – duża głowa, jakby wodogłowie...”<sup>84</sup>.

### *Ubiór*

Można by właściwie odtworzyć codzienny ubiór Schulza na podstawie wspomnień jego uczniów. Alfred Schreyer mówił Budzyńskiemu:

„Schulza pamiętam całkiem dokładnie. Detale wszelkie. Jak się ubierał, jak chodził, jak mówił, co mówił...

Zawsze garnitur, chusteczka zwisająca z kieszeni...

**78** Idem, *Uczniowie Schulza*, s. 84.

**79** Idem, *Schulz pod kluczem*, s. 111.

**80** Idem, *Uczniowie Schulza*, s. 10.

**81** List od Mariana Knopfa z 5 lutego 1976 roku.

**82** L. Schneider, *Z drohobyckich wspomnień*, w: *Studia o prozie Brunona Schulza*, red. K. Czapłowa, Katowice 1976, s. 14.

**83** Wspomnienie Emila Górskiego o Brunonie Schulzu z listopada 1982 roku.

**84** W. Budzyński, *Zawiadowca gabinetu rysunkowego*, „Kultura i Życie” 1988, nr 20, s. 2; przedruk: idem, *Schulz pod kluczem*, s. 101.

Chodził w szarym garniturze, czystym, schludnym, chociaż szczególnie elegancko się nie ubierał...<sup>85</sup>.

Również pozytywnie oceniał ubiór nauczyciela rysunków Czesław Biliński: „Schulz – jak go wtedy widziałem – niewysoki, niezwykle schludny, elegancki, porządnie się ubierał. Zawsze miał ładne ubrania: dobrze dobrane koszule, garnitury niebieskawe, popielate. W brązowych go nie pamiętam...<sup>86</sup>. Lustig zwracał szczególną uwagę na kolory: „Nosił szare garnitury, jasnoszary wiosną i latem, ciemnoszary jesienią i zimą<sup>87</sup>. Szarość ubrań Schulza doprecyzowywał też Adam Libera: „Czysto, schludnie ubrany, lubił ciemne garnitury, najczęściej ciemnopopielate, mysie...<sup>88</sup>. Natomiast Joanna Nestel zapamiętała Schulza w zimowej aurze: „Nosił ciepłą marynarkę, głowę obwiązywał szalikiem<sup>89</sup>.

Jan Onacyszyn wypowiadał się o wyglądzie Schulza mniej pochlebnie. Przypominał sobie, że nosił on „nierzucające się w oczy popielate ubrania i nie dbał o swoją powierzchowność<sup>90</sup>.

Tadeusz Linder łączył ubiór z sytuacją materialną Schulza: „Skromnie ubrany, zawsze na szaro. Cierpiał na braki finansowe, mimo że kadra nauczycielska była lepiej uposażona<sup>91</sup>. Podobnie patrzył na tę kwestię Les Baranowski: „Zawsze w szarym ubraniu, w garniturze, w pogniecionych niewyprasowanych spodniach. Jakby miał tylko jedną parę<sup>92</sup>. Zmianę w ubiorze Schulza zauważył Zbigniew Bezwiński: „Jeśli sobie przypominam – po powrocie z Warszawy B. Schulz zmienił się zewnętrznie. Lepiej się ubierał i wyglądało, że stoi lepiej finansowo. Pozostał natomiast, jak był skromny, nie rzucający się oczy człowiek, zawsze jakby nieśmiały i zamyślony<sup>93</sup>. Tak zaś brzmi pełne cytowane już zdanie Wójtowicza: „Był on niskiego wzrostu, mniejszy od wielu z nas, w ubraniu ciasnym, a jednak wyglądającym jak częściowo próżne. To ubranie nosiło go, zamiast być noszonym<sup>94</sup>. Chciuk wprowadzał dynamiczność do wizerunku Schulza i uważał, że był on „zawsze jak gdyby trochę niedysyjeszy, ze wzburzoną stale czupryną, też czarną i niespokojną, z wychodzącymi ciągle poza koniec rękawa mankietami koszuli<sup>95</sup>. Julian Szklarski łączył ubiór ze skromnością: „Był skromnie ubrany i zachowywał się skromnie<sup>96</sup>.

85 Idem, *Uczniowie Schulza*, s. 29.

86 Idem, s. 72.

87 H. Grynberg, op. cit., s. 18.

88 W. Budzyński, *Miasto Schulza*, s. 79.

89 Notacje, odc. 503: Joanna Nestel. *Byłam uczennicą Brunona Schulza*, <https://vod.tvp.pl/video/notacje.joanna-nestel-bylam-uczennica-brunona-schulza,11746006> (dostęp: 27.02.2020).

90 W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 36.

91 Idem, *Zawiedowca gabinetu rysunkowego*; przedruk: idem, *Schulz pod kluczem*, s. 101.

92 Idem, *Schulz pod kluczem*, s. 98.

93 List od Zbigniewa Bezwińskiego z 6 maja 1981 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

94 T. Wójtowicz, op. cit., s. 124–125.

95 Cyt. za: W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, s. 86.

96 W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 33.



*Głos i sposób mówienia*

Emocjonalny Lewicki żałował: „Nie słyszę głosu profesora Schulza! A szkoda”. Za to Górski, podobnie jak Schreyer, który jako muzyk z pewnością zwracał dużą uwagę na otaczające go dźwięki, pamiętał dokładnie: „słyszę, jak mówi głosem subtelnym i przytłumionym, pięknie i sugestywnie, wolno i starannie dobierając słowa...”<sup>97</sup>. Władysław Miniach zapewniał: „był bardzo skromny, małowówny. Nie krzyczał”<sup>98</sup>. To samo pisał Schreyer: „Nie przypominam sobie, aby kiedykolwiek podniósł głos”<sup>99</sup>.

Chciuk szedł daleko w ocenie społecznego funkcjonowania Schulza także w perspektywie etnicznej: „Ciekawe było, że w potocznej rozmowie Bruno Schulz nie wysławił się dobrze. Często zaciął się, albo mówił polszczyznę niezbyt poprawną, wprost żydłaczył”<sup>100</sup>. Martin Fred pisał zaś o Schulzowskiej wymowie słów obcych: „Po angielsku nie mówił na pewno, ale zdaje mi się oprócz niemieckiego, znał też francuski. Wiem to dlatego, bo niektóre słowa angielskie wymawiał z francuska”<sup>101</sup>.

■

Autorzy popularnej *Historii portretu* określili portret jako „obraz żyjący własnym życiem, niejasne złudzenie ni to prawdy, ni iluzji”<sup>102</sup>. I rzeczywiście, niepodobna też oceniać słowa uczniów w kategoriach prawdy i fałszu, niezależnie od tego, że niektóre wypowiedzi wydają się nam z dzisiejszej perspektywy bardziej prawdopodobne, a inne mniej. Dlatego na podstawie cytowanych tu wspomnień trudno powiedzieć cokolwiek na temat tego, jaki tak naprawdę był Schulz. A jednak dziesiątki wypowiedzi uczniów Schulza o jego cielesności znacznie wzbogacają wizerunek znany z fotografii. I mówią nam przynajmniej o tym, jakie w r a ż e n i e w y w o ł y w a ł Schulz.

Mam poczucie, że okazuje się to jeszcze ciekawsze, gdy przyjmie się perspektywę genderową. Wtedy ujawnia się różnica między portretami-wspomnieniami, malowanymi przez kobiety, a portretami autorstwa mężczyzn, w jakimś sensie analogiczna do tej między portretami-rysunkami, na których kobiety zostały uwiecznione, a portretami-rysunkami przedstawiającymi mężczyzn. I pozostaje tylko żałować, że kobiecych wspomnień o Schulzu nauczycielu jest tak niewiele.

**97** Wspomnienie Emila Górskiego o Brunonie Schulzu z listopada 1982 roku.

**98** W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, s. 12.

**99** A. Schreyer, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, „Kresy” 1993, nr 13, s. 255.

**100** A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 54–76.

**101** List Martina Freda z 2 marca 1966 roku.

**102** M. Battistini, L. Impelluso, S. Zuffi, *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2001, s. 7.

# Małgorzata Ogonowska: Mężczyzna Bruno Schulz

## Rekonstrukcja Schulzowskiej (nie)męskości

Bruno Schulz... Artysta, pisarz, nauczyciel, drohobyczanin...

Choć wszystkie te określenia pojawiają się, co oczywiste, w rodzaju męskim, to o Schulzu jako mężczyźnie myśli się i pisze bardzo rzadko lub wcale. Jeśli już, to najczęściej przez pryzmat wątków z jego twórczości plastycznej i pisarskiej, w kontekście ujawniających się w niej elementów seksualności i masochizmu. Wspomina się o śnie kastracyjnym opisanym w liście do Stefana Szumana<sup>1</sup>, a także, zwłaszcza ostatnio, o relacjach pisarza z kobietami<sup>2</sup>. Prawie całkowicie nieobecna jest refleksja, która próbowałaby odpowiedzieć na pytania o Schulza jako mężczyznę właśnie, mężczyznę widzianego w określonym kontekście historycznym i społecznym, a nie o mężczyznę i męskości tak licznie reprezentowane w dziele Schulza i tak chętnie poddawane interpretacyjnym zabiegom<sup>3</sup>.

Oczywiście mój artykuł nie wypełni tej luki i nie ma też takich ambicji. Po prostu przyszło mi do głowy, że w wypadku Schulza bycie mężczyzną było szczególnie rodzajem znojem i że mało kto właśnie mężczyznę w nim widział. Dlaczego tak się działo?

- 
- 1 Zob. B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 36–37 (KL I, 3).
  - 2 A. Tuszyńska, *Naręczona Schulza. Apokryf*, Warszawa 2015; A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016.
  - 3 Zaledwie kilka losowo wybranych przykładów: A. Lindsog, *Subwersja seksualności. Komentarz o różnicy seksualnej i męskości u Brunona Schulza w kontekście nowoczesnej heteroseksualności*, w: *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 89–103; D. Sosnowska, *Dwie kobiety i mężczyzna czyli Traktat teologiczny Brunona Schulza*, „Kresy” 1993, nr 14, s. 50–56; K. Jankowska, *Kobiety i mężczyźni czyli o dwoistej linii dziedziczenia wartości w świecie Brunona Schulza*, w: *Literatura w kręgu wartości. Materiały VI sesji z cyklu „Świat jeden ale nie jednolity”*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2003, s. 285–294; A. Kato, *Motyw deformacji w prozie Brunona Schulza: mężczyzna, kobieta, sztuka*, „Kresy” 2004, nr 3, s. 132–139; E. Świąc, *Ciotka Agata i mężczyźni o zamglonych oczach. O „Sierpniu” Brunona Schulza*, w: *Literatura i perwersje. Szkice o literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. B. Gutkowska i A. Nęcka, Katowice 2013, s. 24–35. Zainteresowanych większą liczbą szczegółów bibliograficznych odsyłam do strony <https://schulzforum.pl/pl/bibliografia/przedmiotowa>. Tam znajduje się najpełniejsza chyba bibliografia tekstów poświęconych Schulzowi i jego dziełu.

Zanim spróbuję na to pytanie odpowiedzieć, muszę zrobić parę zastrzeżeń. Portret, który w toku wywodu będę przedstawiała, nie ma nic wspólnego (lub ma niewiele) z moim postrzeganiem Schulza i z moimi poglądami na jego życie, twórczość, interpretację jego dzieła i traktowanie jego biografii. Skupiam się tu przede wszystkim na rekonstrukcji pewnego – osadzonego w określonym kontekście – społecznego wizerunku tego konkretnego mężczyzny. Staram się ten obraz odtworzyć z okrucich cudzych wspomnień, relacji, luźnych wzmianek<sup>4</sup>, dostrzegając w nim pewną prawidłowość, która prowadzi do wniosków ogólnych, dających się wyabstrahować z odniesień do płci i czasów.

Wracam jednak do mojego podstawowego pytania: dlaczego Schulza bycie mężczyzną mogło być swego rodzaju znojem i co w oczach współczesnych tę część jego tożsamości kwestionowało? Sądzę, że można wyliczyć przynajmniej sześć powodów – choć tę listę dałoby się na pewno poszerzyć – a mianowicie:

- 1) był z niego brzydki słabeusz,
- 2) chorowity maminsynek w ciągłej depresji...
- 3) i ta seksualność: impotent? erotoman? perwert?
- 4) w dodatku ciamajda i ofiara losu,
- 5) żyjący w cieniu zaradnego, ustosunkowanego i dobrze sytuowanego brata,
- 6) słowem: ciężar, a nie wsparcie dla rodziny.

Właśnie taki obraz – zniekształcający bądź wyolbrzymiający rzeczywiste cechy i postawy Schulza, a mający swe źródło w stereotypach męskości charakterystycznych nie tylko dla jego epoki<sup>5</sup> – wyłania się z wielu wspomnień o artyście. Rzecz jasna, przywołane przeze mnie określenia to pewien ekstrakt wyciśnięty z opowieści o Schulzu, ze wzmianek z listów i dzienników jego bliskich

4 Rzecz jasna, nie przytaczam wszystkich przykładów, wybieram te, które są najbardziej charakterystyczne czy najbardziej reprezentatywne dla wybranych przeze mnie sześciu powodów postrzegania Schulza jako niemęskiego czy niemęzczyzny.

5 Choć w wywodzie nie ujawniam tych lektur wprost (skupiając się na własnym celu badawczym), to o zasadności postawienia takiego, a nie innego pytania o Schulza jako mężczyznę przekonały mnie projekty skupione wokół studiów nad męskością. Najważniejsza w Schulzowskim kontekście wydaje się praca Wojciecha Śmiei *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, opublikowana w drugim tomie *Form męskości* pod redakcją Adama Dziadka (Warszawa 2018, s. 261–360). Istotne są również pozostałe tomy: *Formy męskości 1*, red. A. Dziadek i F. Mazurkiewicz, Warszawa 2018; *Formy męskości 3. Antologia przekładów*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, a także tematyczny numer „Tekstów Drugich” 2015, nr 2. Z innych ważnych publikacji warto przywołać między innymi rozprawy i prace zbiorowe: T. Kaliściak, *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011; B. Kwaśny, *Polskie studia nad męskością*, „Zeszyty Etnologii Wrocławskiej” 2009, nr 1 (11), s. 7–28; F. La Cecla, *Szorstkim być. Antropologia mężczyzny*, przeł. H. Serkowska, Warszawa 2014; *Męskość jako kategoria kulturowa. Praktyki męskości*, red. M. Dąbrowska, A. Radomski, Lublin 2010; *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*, red. B. Zwolińska i K. M. Tomala, Gdańsk 2019; *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*, red. Bożena Płonka-Syroka, Warszawa 2008; W. Śmieja, *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Warszawa 2017; „Uwikłani w płęć” – od wytwarzania i reprodukcji męskości po formy przekraczania płci, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2017, nr 18 (2).

przyjaciół, wśród nich Witkacego, Gombrowicza, Nałkowskiej. Bo nawet ci, którzy szczerze go podziwiali i cenili jako artystę, nad wyraz utalentowanego i interesującego człowieka, mieli kłopot z Schulzem jako mężczyzną.

### Brzydki słabeusz

Znane wizerunki Schulza – zarówno fotografie z epoki, jak i autoportrety – ukazują mężczyznę niskiego i drobnej budowy ciała. Jego twarz jest szczupłą, pociągłą, czoło wysokie, z poprzecznymi bruzdami, na niektórych wizerunkach już bardzo głębokimi. Całości dopełniają ciemne włosy, także oczy (dość głęboko osadzone, co potęguje wrażenie przenikliwości spojrzenia), gęste brwi, raczej duże, odstające uszy, wąskie usta z wyraźnie zaznaczonymi, opadającymi kącikami. Podobnie wygląda i jako młodzieniec – choć z wcześniejszych wizerunków spogląda na nas odważniej – i jako dojrzały mężczyzna.

W jednym z pierwszych powojennych tekstów o Schulzu, napisanym przez Ernestynę Podhorizer-Zajkin, znajduje się taki opis Schulza: „Jest brzydki, chudy, kościsty, o nadmiernie długich rękach i nogach, przygarbiony o zapadniętej piersi i nieładnej szczupłej twarzy, pokrytej niezdrową cerą”<sup>6</sup>. Podobnie został on opisany w prywatnym liście Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego: „Z natury [...] chuderlawy, fizycznie niedorozwinięty, gdyż nadmiernie chudy, o zapadłej piersi, przeraźliwej bledoci czy żółtoci cery, wydłużonej głowie, zapadłych kościstych policzkach, w których żarzyły się ciemne, lśniące jakimś niesamowitym blaskiem, duże czarne oczy, na które opadała bujna, miękka czupryna ciemnych, mało pielęgnowanych włosów. Pewne przygarbienie i przeraźliwa chudość nóg i przydługich rąk tworzyły postać dziwnie subtelną, lecz jak gdyby drapiezną, przypominając poniekąd pająka, a przy tym niepozorną i nieśmiałą”<sup>7</sup>.

Oba te opisy z grubsza odpowiadają temu, co możemy zobaczyć na zachowanych wizerunkach Schulza. Lecz jest coś, co w nich uderza: nagromadzenie określeń i porównań o negatywnym nacechowaniu emocjonalnym, pejoratywnych: „brzydki”, „fizycznie niedorozwinięty”, „chudy”, „chuderlawy”, „nadmiernie chudy”, „kościsty”, „przygarbiony”, „nadmiernie długie ręce i nogi”, „przeraźliwa chudość nóg i przydługich rąk”, „przygarbienie”, „zapadnięta pierś”, „zapadła pierś”, „nieładna szczupła twarz”, „wydłużona głowa”, „zapadłe kościste policzki”, „niezdrowa cera”, „przeraźliwa bledoci czy żółtoci cery”, „mało pielęgnowane włosy”, wreszcie porównanie do pająka.

6 E. Podhorizer-Zajkin, *Pamięci Brunona Schulza, literata i artysty malarza*, „Opinia” 1949, nr 50, s. 20.

7 Załącznik do listu Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 7 czerwca 1948 roku (*Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk [w druku]).



Zenon Waśniewski, **Karykatura Brunona Schulza**, sierpień 1935, ołówek, papier, 17×12,5 cm, własność Florentyna Radwańska, Chełm Lubelski, fotografia Jerzy Jacek Bojarski

*obok* Bruno Schulz, fotografia z początku lat trzydziestych

To obraz niemal karykaturalny. Dlatego w cytowanych opisach zwracają uwagę próby uchwycenia w wyglądzie Schulza elementów, które ten portret brzydala nieco niuansują, przełamują. Ma więc Schulz – jak opisuje Chajes – żarzące się, „ciemne, lśniące jakimś niesamowitym blaskiem duże czarne oczy”. Wtórzuje mu Podhorizer: „w jego ciemnych, inteligentnych oczach i dyskretnych wypowiedziach jest tak wiele urzekającego uroku i głębi, że rówieśnicy słuchają go zawsze uważnie i nikt z nich nie ma śmiałości spoufalać się z tym niezwykle chłopcem”.

W fizyczności Schulza pociągają również dłonie. Podhorizer pisze: „Niezwykle piękne dłonie miał Schulz, o długich kościstych palcach, które pieszczotliwie obejmowały ołówek lub pióro. Z tych uduchowionych rąk spływała jak gdyby cała niezwykła dusza tego fascynującego człowieka i artysty”. Chajes także uważa, że po bliższym zapoznaniu się z Schulzem urzekały, „prócz głębi i tajemniczego blasku oczu – jego wydelikaczone chude dłonie, o długich cienkich palcach, kościstych, a jednak dziwnie międko, jakby pieszczotliwie trzymających i prowadzących pióro czy pędzel. Było w tych palcach tyle wdzięku, tyle piękna, a przy tym energii, że najbardziej prozaicznego obserwatora pobudzały do myślenia i analizy tej tajemnicy, którą w sobie kryły”.

Warto zwrócić uwagę, że w tych fragmentach punkt ciężkości przesuwają się z opisu mężczyzny na opis artysty i pisarza („dyskretnie wypowiedzi”, „promienny wiedzą i artystycznym polotem człowiek”), co znajduje dodatkowe podkreślenie w słowach Chajesa: „Wśród grona kolegów zawsze gubił się ten niepokaźny ciałem, a tak promienny wiedzą i artystycznym polotem człowiek”. Oczy, dłonie, wypowiedzi – to atrybuty duszy, twórczości, kwintesencja artysty.

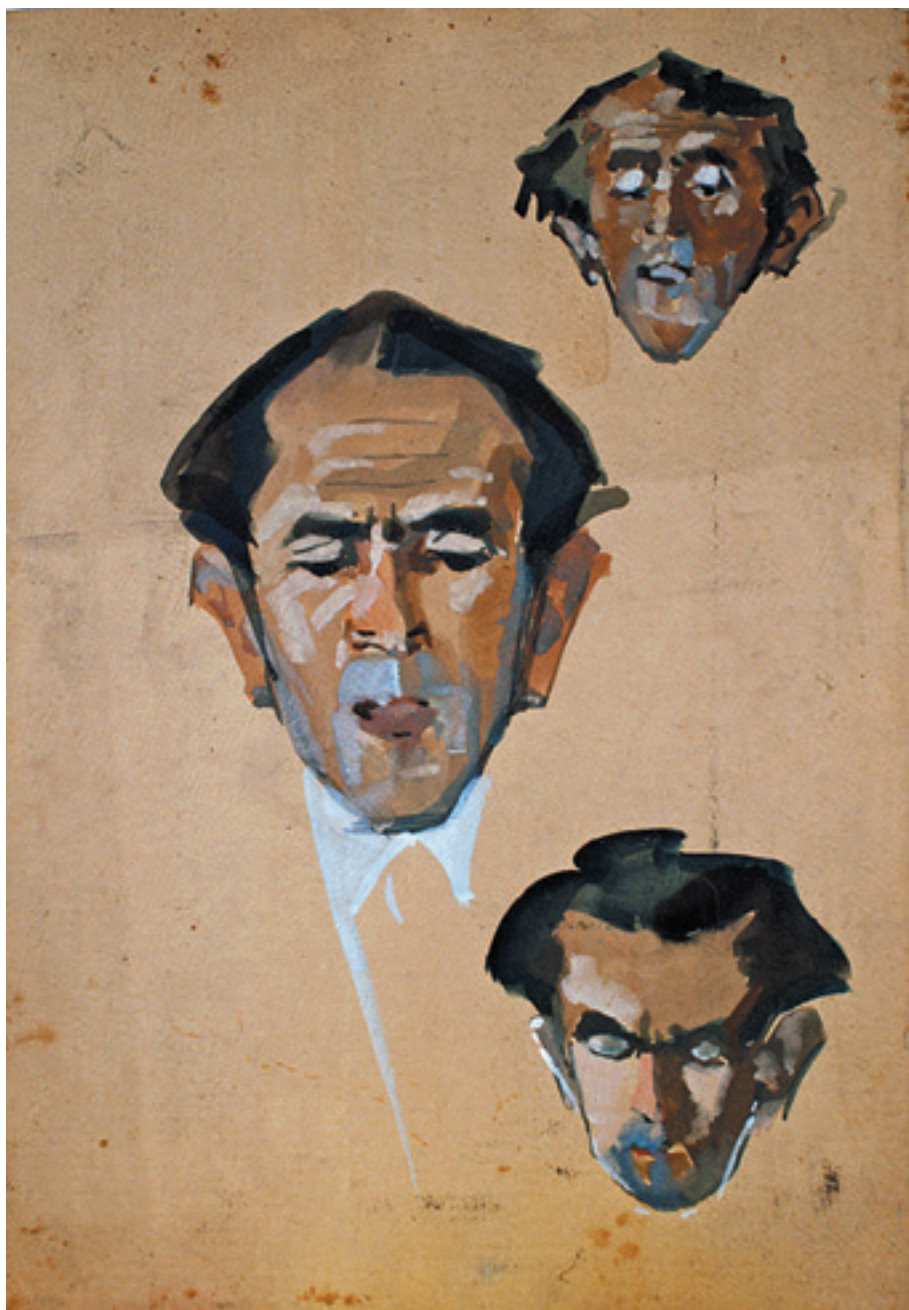
Jaki więc Schulz był? Piękny jako artysta, brzydki, wręcz odpychający jako mężczyzna... Bycie artystą w jakimś stopniu pozwala mu być mężczyzną nieatrakcyjnym fizycznie, usprawiedliwia tę niefortunną przypadłość, ułatwia jej akceptację przez innych. Talent sprawia, że społeczeństwo jest gotowe wybaczyć – jakkolwiek pojmowaną, zależną od czasów i kanonów – brzydotę i cherlawość. Czyli nie wykańczamy wszystkich obrzydliwców – tych „pięknych duchem” możemy oszczędzić?

## Chorowity maminsynek

Schulz był najmłodszym dzieckiem swoich rodziców, oczkiem w głowie matki. „Obcując w tym domu – pisze Chajes – wyczuwałem zawsze w niej dużo tego specyficznego matczynego ciepła i dobroci, zwłaszcza gdy szło o najmłodszego Brunia. [...] Ta kobieta przeważną część swego życia poświęciła samarytańskim obowiązkom, najprzód wobec męża, a później wobec Brunia, którego wątłe zdrowie wymagało ciągłej pieczołowitości i zapobiegliwości. – Nigdy nań nie podniosła ręki, nawet głosu, tolerując nieliczne zresztą i całkiem niewinne wybryki czy zachcianki swego rozpieszczonego syneczka”. I dalej o Schulzu: „Ciągłe przeziębienia,



Bruno Schulz, fotografie z lat trzydziestych



Zenon Waśniewski, **Portret potrójny Brunona Schulza**, sierpień 1935, tempera, tektura, 51x36 cm, własność Florentyna Radwańska, Chełm Lubelski, fotografia Jerzy Jacek Bojarski



katar i inne niedomagania dawały mu się stale dotkliwie we znaki, czyniąc go tym bardziej nieśmiałym, gdyż siłą kontrastu cierpiał podwójnie z powodu tego swego niedorozwoju fizycznego, widząc się upośledzonym wobec rumianych, tryskających zdrowiem i żywotnością kolegów”.

Również inne wspomnienia, a także materiały źródłowe czy wzmianki Schulza w jego zachowanych listach podkreślają słabe zdrowie pisarza<sup>8</sup>. Co więcej, parterzenie na Schulza przez pryzmat słabości i chorób narzucił Jerzy Ficowski. Od tego rozpoczyna opowieść o nim: „Dwunastego lipca 1892 roku w kupieckiej rodzinie Schulzów urodził się najmłodszy syn, trzecie z kolei i ostatnie dziecko, n a j w ą t l e j s z e z rodzeństwa”<sup>9</sup>.

Na podstawie teczek personalnych Brunona Schulza, dokumentujących jego pracę jako nauczyciela drohobyckiego gimnazjum, można dość dokładnie odtworzyć katalog gnębiących pisarza dolegliwości i chorób. Są wśród nich m i ę d z y i n n y m i częste przeziębienia, grypa z powikłaniami, angina, zapalenie oraz nieżyt tchawicy, zapalenie opłucnej, zapalenie okostnej, rozmaite dolegliwości żołądkowe, gorączka gastryczna, nerwica serca i inne przypadłości tego narządu, tajemnicze kłucie w boku, przewlekłe zapalenie pęcherza i miedniczek nerkowych oraz gruczołu krokowego, depresja<sup>10</sup>.

Chorował od lat najmłodszych, postrzegano go więc jako wątłego, słabego fizycznie i psychicznie. Ta chorowitość – przywoływana przez znajomych Schulza i powtarzana nieustannie, nie bez udziału samego Schulza, który w zachowanej korespondencji niejednokrotnie do swego słabego zdrowia się odwołuje<sup>11</sup> – urasta do głównego czynnika, który determinował jego życie i jego bycie mężczyzną. Wzmianki o tej chorowitości nie brzmią współczująco, rozumiejąco, lecz raczej pobłażliwie, paternalistycznie. Czasami można w nich dostrzec niezadane pytanie o to, czy nie była ona udawana, a nie rzeczywista – i czy nie stanowiła przypadkiem poręcznej wymówki i usprawiedliwienia dla swego rodzaju dezercji w obliczu życiowych wyzwań i niedogodności, o którą czasami Schulza się posądza<sup>12</sup>.

**8** Chorobom Schulza poświęciłam wystąpienie podczas konferencji naukowej „Schulz – słownik mówiony”, która odbyła się 18–19 listopada 2016 roku. Na potrzeby „Kalendarza życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza” (<https://schulzforum.pl/pl/>) przygotowuję cykl wpisów dziennych rekonstruujących ten aspekt biografii pisarza.

**9** J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 17. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tu i dalej podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie – M.O..

**10** Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie, Kuratorium Lwowskiego Okręgu Szkolnego m. Lwów, lata 1921–1939, F 179, O 7, Tom XIII,teczka 29376 i 29379. Por. też G. Józefczuk, *Samobójczyni, lekarz i pisarz. Paradoksy opowieści z „półtora miasta”*, w: Bruno Schulz: teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, red. W. Meiniok, Drohobycz 2016, s. 510–515.

**11** Por. na przykład KL I 12, 20, 28, 31, 97, 113, 114, 115, 119, 130, 134.

**12** To pytanie powraca też w odniesieniu do innych aspektów życia Schulza. Por. dwugłos: P. Sitkiewicz, „Jednakowoż bez pieniędzy”. *Sytuacja materialna Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 12, 2018, s. 127–135; oraz M. Ogonowska, „Byłem już w myśli pozbawiony posady i w ostatniej nędzy”. *Nie tylko*

A może należy postawić to pytanie w inny sposób? Założyć, że Schulz rzeczywiście był tak chorowity lub subiektywnie tak właśnie się czuł, i zmierzyć tę słabość miarą tego, jak mimo wszystko żył i pracował?

Ale czyż mężczyzna może chorować? A jeśli już choruje, to czy powinien się do swych chorób przyznawać? Zwłaszcza że – co gorsza – część nękających Schulza dolegliwości, na przykład przewlekłe zapalenie pęcherza, mogła wpływać na sprawność seksualną, a zatem również na stereotypowo i powierzchownie rozumianą męskość.

### Impotent? Erotoman? Perwert?

Na temat seksualności (u) Schulza – zarówno tej manifestującej się w jego twórczości plastycznej i literackiej, jak i tej przez niego praktykowanej (bądź niepraktykowanej) – zadano i za życia artysty, i współcześnie sporo pytań (i udzielono wielu odpowiedzi, które siłą rzeczy sprawy nie zamykają)<sup>13</sup>. W świetle grafik Schulza i chociażby *Wywiadu drastycznego*<sup>14</sup> to zainteresowanie nie dziwi. Nie dziwi też, że niekiedy ma charakter z gruntu plotkarski. Bo wyobraźnię często rozpalala nie tyle sama cielesność, seksualność i erotyzm, ile cielesność, seksualność i erotyzm kogoś odmiennego.

A Schulz był odmienny. Chociażby przez to, że charakteryzowała go – nie-męska? – chorobliwa nieśmiałość. Wspominający pisarza niejednokrotnie doszukują się źródeł owej nieśmiałości w jego wyglądzie. Rzecz jasna, przejawiała się ona w zachowaniu Schulza w ogóle, ale szczególnie chętnie jest przywoływana i poddawana interpretacji w kontekście relacji z kobietami. Dodatkowego znaczenia nabiera w zestawieniu z grafikami, które pełne są motywów masochistycznych i fetyszyzmu.

Znowu przywołam Podhorizer-Zajkin: „Chętnie wśród sfory [...] skarłałych osobników umieszcza artysta również swoją postać. [...] Że tematyka ta [masochistyczna] była mu bliską, świadczy chociażby jeden z jego autoportretów, gdzie widzimy Schulza przy sztalugach w jego atelier, pełnym tego rodzaju prac. Być może że było to związane z niepociągającym fizycznie wyglądem artysty, który na kobiety działał raczej odpychająco”.

Jeszcze mocniej pisze o tym Chajes: „Wszystkie [młodzieńcze miłości Schulza], wynurzając się tu i ówdzie, podkreślały serwilizm jego wzroku<sup>15</sup> i obleśność

---

*o finansach Schulza głos drugi*, „Schulz/Forum” 12, 2018, s. 136–152. W przywołanym tu tekście podjęłam także próbę zniuansowania oceny sytuacji życiowej i finansowej Schulza oraz jego postawy wobec wyzwań, przed którymi ta sytuacja go stawiała.

<sup>13</sup> By nie mnożyć przypisów ponad miarę, odsyłam tylko do „masochistycznego” numeru „Schulz/Forum” 7, 2016.

<sup>14</sup> J. Nacht, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77, s. 5.

<sup>15</sup> Czy to określenie nie jest sprzeczne z innymi dawanymi przez Chajesa opisami oczu Schulza?

dotyku, który pozbawiony siły i werwy męskości, wywoływał u nich raczej lęk. Te świeże uczucia do tych niewiast były dosyć trwałe, więcej niż przelotne, a wyżywał się Schulz, malując i rysując je w najrozmaitszych postaciach, przeważnie jako poskromicielki zgrai służalców męskich”. I dodaje: „Krażyły wśród kolegów nieskontrolowane słuchy o jego impotencji płciowej, lecz o jakichś wynurzeniach w tym względzie czy pewnikach mowy być nie może”.

Te i podobne im fragmenty wspomnień<sup>16</sup> niejednoznacznie sugerują, że seksualność Schulza znajdowała ujście głównie w fantazjach, które przedostały się do jego sztuki, że nie mogła realizować się w związkach z kobietami, gdyż przez swą fizyczność „na kobiety działał raczej odpychająco” i „wywoływał u nich raczej lęk”. W innych znajdujemy wzmianki świadczące o tym, że spełniała się jedynie dzięki usługom prostytutek<sup>17</sup>.

W każdym razie skomplikowana seksualność Schulza jest w wielu wypadkach czymś kłopotliwym<sup>18</sup>. Na pewno była taka dla Jerzego Ficowskiego, który (skoro?) pewne jej aspekty pomijał milczeniem, inne – poddawał sublimacyjnym nadinterpretacjom<sup>19</sup>. Dziwnego tonu – trochę podszytego sensacyjnością, mimo zastrzeżeń i prób o dyskrecję i delikatne wykorzystanie informacji – nie ustrzegł się Tadeusz Lubowiecki. Opisując w liście do Ficowskiego – jak sam to określa – *vita sexualis* Schulza, pisze między innymi: „Stara to, brzydka historia, interesująca tylko dlatego, bo dotyczy wybitnego artysty”<sup>20</sup>.

Za życia Schulza jego seksualność spotykała się też z niewybrednymi żartami. Dowodem choćby anegdota przytaczana przez Jerzego Pomianowskiego i znajdująca potwierdzenie w korespondencji jej głównej bohaterki, Alicji Dryszkiewicz<sup>21</sup>:

„Alicja powiedziała, że Witkiewicz zawiózł ją do Drohobycza, ponieważ wyszła właśnie druga książka Schulza, *Sanatorium pod Klepsydrą*. Witkiewicz już w pociągu powiedział jej:

**16** Por. „Opowiadał mi kiedyś, że gdy ogarnia go chuć, wtedy zamiast iść do dziewczki, rysuje i znajduje w tym zadowolenie seksualne. Mam wrażenie, że było to regułą wobec niesłychanej nieśmiałości. [...] W stosunku do kobiet z towarzystwa był niezgrabny i nieśmiały. Gdy się zaprzyjaźnił i nieco oswoił, pozwalał sobie na niby żartobliwe powiedzonka w rodzaju: «daj mi w pysk» lub «kopnij mnie mocno». Oczywiście brano mu to za złe. Nie domyślano się jednak, że jest zбочonym, a tłumaczono to jego oryginalnością” (*Trzy listy Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana) do Jerzego Ficowskiego z 1948 roku*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 210).

**17** Por. na przykład A. Chciuk, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księżtwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 78–79; W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 376; S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 61 (list Alicji Dryszkiewicz do Tadeusza Berezy z 24 grudnia 1992 roku).

**18** Pewne wątki tego tematu podejmują – biorąc za punkt wyjścia między innymi wspomnienia Ireny Kejlin-Mitelman i Joanny Kulmowej – w przygotowywanym aktualnie szkicu *Komin albo niezadane pytania*.

**19** Szczegółowo interpretuje to Marcin Romanowski w tekście *Masochizm Schulza w ujęciu Ficowskiego* („Schulz/Forum” 7, 2016, s. 99–120).

**20** *Trzy listy Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana)*..., s. 209.

**21** Obie relacje analizuje Stanisław Rosiek (op. cit., s. 56–58).



Zenon Waśniewski, **Karykatura Brunona Schulza**, sierpień 1935, ołówek, papier, 21x17 cm, Muzeum Literatury w Warszawie

– Alicjo, kiedy pójdziemy do domu pana Brunona Schulza, ja zapukam i się cofnę. Kiedy tylko otworzy drzwi i cię zobaczy, na powitanie masz go spoliczkować.

[...] Zgodziła się zatem i udali się do słynnego domu i słynnej oficyny, w której Schulz mieszkał i którą tak pięknie opisał Jerzy Ficowski, najlepszy w świecie znawca jego twórczości. Zapukali do drzwi, Witkiewicz cofnął się o dwa kroki i wypchnął Alicję do przodu. Drzwi się otworzyły i stanął w nich niewielki człowiek, pochylony do przodu, patrzący spod brwi, spod pochylonej głowy. Nie zdążył się nawet odezwać, kiedy Alicja jak automat wykonała polecenie Witkiewicza i spoliczkowała Brunona Schulza. Ten padł jej do nóg z okrzykiem «królowo»<sup>22</sup>.

Zatem nawet niewątpliwie darzący Schulza sympatią Witkacy<sup>23</sup> i Witold Gombrowicz<sup>24</sup> traktowali tę sferę życia Schulza z pewną pozbawioną delikatności prześmiewczością, choć to oczywiście trzeba widzieć w całokształcie ich osobowości i postaw.

Ale seksualność Schulza jawiła się jako coś dziwnego czy prowokowała do żartów nie dlatego (albo nie przede wszystkim dlatego), że jawny był jej rys masochistyczny i fetyszystyczny. Była czymś dziwnym, bo w zestawieniu z wyglądem Schulza, postrzeganym jako nieatrakcyjny, chorowitością i introwertycznymi cechami charakteru pisarza wydawała się niemożliwą do zrealizowania aberracją – i prawdopodobnie wydawałaby się taka niezależnie od tego, jakkolwiekby się manifestowała i realizowała. A przecież seksualność jest naturalną i podstawową funkcją ludzkiego organizmu. W dodatku była n i e m ę s k a, bo Schulz jako n i e m ę s k i był postrzegany. Jednak na kryteria owej niemęskości on sam nie miał żadnego wpływu.

## Ciamajda i ofiara losu

Być może dałoby się jakoś poważnie potraktować seksualność Schulza, gdyby spełniał się on jako mąż i żywiciel rodziny. Lecz nie, Schulz – jakkolwiek miał z kobietami liczne relacje o zabarwieniu erotycznym czy przyjacielskim – rodziny

**22** *To proste. Opowieści Jerzego Pomianowskiego nagrane przez Joannę Szwedowską dla Programu II Polskiego radia*, red. E. Jogała, Kraków–Budapeszt 2015, s. 216.

**23** Nie sposób w tym miejscu nie przypomnieć sobie jeszcze fragmentu z listu Schulza do Romany Halpern: „Radzi mi [Witkacy] zmienić zupełnie tematykę «celem naciągnięcia jajowodów, aby dokonać ostatecznego spermotrysku». Ale niech mu Pani tego zdania nie zacytuje, bo będzie mnie oskarżał o niedyskrecję, chociaż tu o moją potencję chodzi, nie o jego” (KL I, 92), nawet jeśli tu nie o męską, lecz twórczą potencję chodzi.

**24** Który pisze między innymi: „aż dopiero wczoraj wpadłem na myśl żony pewnego doktora, spotkanej przypadkowo w osiemnastce. – *Bruno Schulz* – powiedziała – *to albo chory zboczeniec, albo pozer; lecz najpewniej pozer*. [...] A może dając folgę masochistycznym skłonnościom, upokorzysz się i padniesz do stópek sytej małżonce lekarza” (W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7, s. 217–218).

nigdy nie założył. W opowieściach o Schulzu przewija się motyw ciągłego niezdecydowania, niemożności podjęcia wiążących decyzji, ich odwlekania i szukania wymówek. Rzetelność każe dodać, że podobne wątki pojawiają się również w zachowanych listach samego Schulza.

Kłopot sprawiały pisarzowi nie tylko kwestie zasadnicze, decydujące o całym życiu, ale także drobniejsze, doraźne. W rozmaitych sprawach życiowych prosił o pomoc znajomych i przyjaciół, szukał ich wsparcia i protekcji. Tak było między innymi w wypadku wyjazdu do Paryża, kwestii zameldowania w Katowicach, które miało mu umożliwić ślub z Józefiną Szelińską.

Ale nawet wówczas, gdy podejmował zdecydowane działania, bywał postrzegany jako dziwny i śmieszny. Szczególnie jest tu wspomnienie o Schulzu, który w 1933 roku przyjechał do Warszawy z rękopisem *Sklepów cynamonowych*<sup>25</sup>. Pojawił się w pensjonacie Magdaleny Gross, rzeźbiarki, u której bywali warszawscy intelektualiści. Autorka opowieści relacjonuje:

„W niedzielę wielkanocną, w południe, między moim miejscem przy stole i miejscem Magdaleny znalazłam siedzącego małego człowieka, szarego, prawie chaplinowskiego, który po cichutku wydusił swoje nazwisko, które ani mnie, ani Magdzie nic nie mówiło. Magda, trochę ironicznie, zapytała go o cel jego wizyty.

«Jestem nauczycielem rysunków w Drohobyczu i przyjechałem do stolicy pociągiem Dancing, Narty, Brigde».

«Jest pan tancerzem, sportsmenem czy brydżystą?», kontynuowała Magda, rozbawiona człowieczkiem.

„Nie, proszę pani. Przychodzę do tego pensjonatu, bo mnie poinformowano, że tu znajdują pisarzy i krytyków».

«I p o c o nauczycielowi rysunków są potrzebni pisarze i krytycy?»

«Ponieważ przywożem ze sobą książkę, którą napisałem i chciałbym przeczytać ją komuś, aby mi dał swoją opinię o niej»”.

Na kolejną drwiącą uwagę Magdaleny Gross „człowieczek spojrzał [jej] wprost w oczy i zdecydowanym tonem powiedział: «Od pani zależy los mojej książki. Wiem, że pani jest przyjaciółką Zofii Nałkowskiej i jeśli pani do niej zadzwoni i poprosi ją o przyjęcie mnie, ona pani nie odmówi»”.

---

**25** Relacja Alicji Giangrande w liście do Jerzego Ficowskiego z 16 kwietnia 1985 roku (*Bruno Schulz w oczach świadków*). Publikowana również w książce *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, przeł. Z. Chądzyńska, A. Husarska, Kraków 2004. Zob. też J. Ficowski, op. cit., s. 59–60. Przywołuję to wspomnienie, widząc w nim ślady pewnego stereotypowego postrzegania Schulza jako mężczyzny, i pomijam zupełnie kwestię kryjących się tu nieścisłości faktograficznych.

Cała ta historia, jak wiadomo, skończyła się szczęśliwie: opinia Nałkowskiej była entuzjastyczna i opowiadania Schulza niebawem się ukazały. Jednak to nie fakty są w relacji Giangrande interesujące, lecz sposób, w jaki Schulz został opisany, i odczucia, jakie wzbudził – w tym wypadku u kobiet, ale podobnie reagovali na niego również mężczyźni. Spotkał się z żartem, kpina, lekceważeniem. Został tak potraktowany tylko i wyłącznie z powodu swego wyglądu i nieśmiałości oraz pierwszego wrażenia, które zrobił na zebranych.

Żart Magdy Gross nawiązujący do nazwy pociągu, którym Schulz przyjechał do Warszawy z Drohobycza, mimowolnie odsłania siłę stereotypu. Otóż Schulz nie miał powierzchowności i aparycji tancerza, sportsmena czy bywalca kasyn, nie wyglądał jak kawalerzysta, amant czy dyplomata, nie mieścił się też w potocznych wyobrażeniach o poetach, pisarzach, artystach<sup>26</sup>. Gdyby nie książka, którą trzymał pod pachą, gdyby nie prośba – dlaczego wysłuchana? – o protekcję u Nałkowskiej, pozostałby jedynie „człowieczkiem”, kimś niemieszczącym się w kanonach męskości, być może bezbronny w zetknięciu z kpina. Jest w tym wspomnieniu jakiś dojmujący ślad niezrealizowanego do końca okrucieństwa wobec odmienności.

Ale równie ciekawe jest późniejsze postrzeganie tej historii. Otóż w kontekście wydania *Sklepów cynamonowych* zawsze wspomina się o roli Nałkowskiej, nigdy zaś, a przynajmniej ja nie znalazłam takiej relacji, nie podkreśla się energii i determinacji, z jaką Schulz zawalczył o swój debiut. To wydarzenie raczej nie skłaniało, by zadać pytanie, czy Schulz – przy całej złożoności swego charakteru, niewątpliwie nieśmiałości, skłonnościach depresyjnych i introwertycznej naturze – w istocie był takim życiowym nieudacznikiem, jak czasami go postrzegano czy też chciano postrzegać<sup>27</sup>.

## W cieniu starszego brata

Niewątpliwie pewnym cieniem padały na Schulza osobowość i osiągnięcia jego starszego brata Izydora. Doceniał je sam Schulz, który tak pisał o nim tuż po jego śmierci: „Był to niezwykły człowiek, ukochany przez wszystkich którzy się z nim zetknęli, ewangelicznej wprost dobroci, młody, elegancki, pełen powodzenia i na szczycie świetnej kariery – był jedną z głównych figur polskiego

---

<sup>26</sup> Zob. też W. Śmieja, *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, s. 261–360.

<sup>27</sup> Wyjątkiem jest przywoływany już tekst Piotra Sitkiewicza „*Jednakowoż bez pieniędzy*”. Jakkolwiek w wielu sprawach z autorem się nie zgadzam, to bardzo istotny wydaje mi się fragment konkluzji jego artykułu: „Popularny biografem – z którym moim zdaniem należy walczyć, bo w szkodliwy sposób upraszcza osobowość i dzieło Schulza – mówi, że był on nieco zapomnianym, niezaranym, nieśmiałym, ubogim, zapracowanym, prowincjonalnym nauczycielem, który tworzył genialne dzieła w zaciszu swego skromnego drohobyckiego domostwa” (s. 134).

przemysłu naftowego. [...] Brat mój utrzymywał mój dom tj. siostrę i siostrzeńca, był żywicielem całego szeregu rodzin, które teraz znalazły się bez gruntu pod nogami. Będzie teraz ciężko – sam nie wiem, co zrobić”<sup>28</sup>. I w innym liście z tego samego okresu: „Odumarł on nie tylko swojej rodzinie, którą pozostawił, ale i mnie i siostrze i siostrzeńcowi, których wszystkich utrzymywał. Był to człowiek do którego wszyscy się uśmiechali, o którym mówili z zachwytem. Elegancki, piękny i wytworny, czarował ludzi i pociągał”<sup>29</sup>.

Ten opis jest zbieżny z obrazem przywoływanym przez osoby spoza świata rodzinnego. W cytowanych tu wspomnieniach Michała Chajesa czytamy: „Natomiast brat, inż. Szulc, to człowiek bardzo rzutki i zdolny, który własnymi siłami doszedł do wpływowego i intratnego stanowiska dyrektora naftowej s[pół]ki akc[yjnej] Galicja. Z bratem łączyły go zawsze węzły szczerego oddania i przyjaźni. Toteż Bruno Ignął ogromnie do brata, który go zawsze wspierał radą, a niejednokrotnie i materialnie”. Ale w relacji tej pojawia się coś jeszcze – elementy, które kwestionują życiową sprawczość Brunona Schulza: „Gdy po maturze w 1911 r. Bruno, idąc za głosem swego upodobania i talentu, udał się do Wiednia na studia w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, brat nie pozwala mu kontynuować te studia malarskie, jako niewróżące powodzenia materialnego, i wpływa już po jednym roku na ich zaniechanie, po czym Bruno wpisuje się na politechnikę lwowską – wydział architektury. Lecz i te studia dla braku funduszków i złego stanu zdrowia zarzuca po 2 czy 3 latach”.

I znowu: wspomnienie nie do końca wytrzymuje konfrontację ze źródłami i dokumentami – pobyt w Wiedniu i tamtejsze studia przebiegały inaczej<sup>30</sup> – ale nie to jest istotne, lecz jego ton i przesłanie. Bo co z tego wspomnienia wynika? To mianowicie, że Schulz o niczym nie decydował, ulegał woli innych lub kapitulował w obliczu trudów i zewnętrznych okoliczności.

Znamienna jest również wzmianka Chajesa o problemach finansowych Schulza: „Poza przejściami w związku z chorobą i śmiercią ojca i samobójstwem szwagra dzieciństwo Schulca było spokojne i względnie dostatnie. Dopiero późniejsze zubożenie po śmierci ojca daje się podrastającemu chłopcu<sup>31</sup> niemile we znaki, a trwa ten niedostatek właściwie już do końca”. Wątek problemów finansowych Schulza przewija się w wielu innych relacjach, a potwierdzenie znajduje również w jego korespondencji<sup>32</sup>. Póki Izidor żył, co

**28** KL I 39, s. 83.

**29** KL I 40, s. 84.

**30** Por. wpisy kalendarzowe opracowane przez Joannę Sass: <https://schulzforum.pl/pl/autorzy/joanna-sass> (dostęp: 25.01.2020).

**31** W roku śmierci ojca Bruno Schulz kończył dwadzieścia trzy lata, więc już z pewnością nie był „podrastającym chłopcem”.

**32** Zob. między innymi KL I 29, s. 70; 42, s. 86; 43, s. 87; 66, s. 112; 81, s. 139–140; 86, s. 147; 87, s. 148; 90, s. 153; 101, s. 169.



wynika chociażby z przytoczonych przed chwilą wyimków z listów Brunona, pisarz mógł liczyć na jego wsparcie.

Wielokrotnie pojawiający się we wspomnieniach znajomych i rodziny wątek sukcesów Izydora i niepowodzeń Brunona stawia obu braci w opozycji. Z jednej strony Izidor – zaradny, dobrze sytuowany, pomagający innym, nie tylko własnej rodzinie, wskazujący bratu właściwe wybory życiowe i wspierający w różnych sytuacjach, słowem: mężczyzna mieszczący się w stereotypie głowy rodziny. Z drugiej zaś Bruno – wiecznie uskarżający się na brak pieniędzy, rozdarty między niechęcią do pracy nauczyciela a koniecznością zarabiania na życie, zawdzięczający bratu sfinansowanie debiutu. Brat rzutki i brat nieudacznik.

Choć wszyscy podkreślają łączące braci więzy, jednocześnie eksponują kontrast ich kompetencji i postaw życiowych. To wielokrotnie przywoływane zestawienie deprecjonuje (mniej lub bardziej celowo, świadomie) Schulza jako mężczyznę – i to wbrew, jak swego czasu starałam się pokazać, świadectwom dającym się interpretować „jako rodzaj poświęcenia i odpowiedzialności za najbliższych, które wyrastały z racjonalnych przesłanek i życiowego doświadczenia”<sup>33</sup>.

## Ciężar dla rodziny

Jeśli rzeczywiście byłoby tak, jak dość powszechnie sugerują przekazy i wspomnienia o Schulzu, byłby on dla rodziny nie wsparciem, lecz ciężarem: chory nieudacznik w wiecznej depresji, nie do końca spełniony artysta, który porzucił twórczość plastyczną na rzecz pisarstwa, a udało mu się wydać tylko dwa nieduże tomy opowiadań, nienawidzący swej pracy nauczyciel rysunków i prac ręcznych, niepotrafiący zerwać z tym ciężącym mu kieratem.

A jednak sobie radził, choć nie przychodziło mu to z łatwością i bez wyrzeczeń. Zresztą jako opiekun rodziny chyba kilka razy się sprawdził: tak było w Wiedniu w czasie I wojny światowej, tak było również po śmierci matki, kiedy, jak relacjonuje Michał Chajes, „dla uzyskania środków do życia, o które [...] było mu coraz ciężej, decyduje się wydać kilkanaście swych najlepszych rysunków, zwielokrotnionych techniką *cliché-verre*, w tzw. *Xięga bałwochwalcza*, wydanej luksusowo, oprawnej w płótno. Każdy pojedynczy egzemplarz artysta sam zaopatrywał w ozdobne napisy i winiety. Sprzedawana była, zdaje się, po 100 zł i miała podobno w Warszawie rwący pokup”.

O swych wysiłkach i sytuacji Schulz pisał między innymi do Romany Halpern w 1936 roku: „Nie chcę się skarżyć, ale ja żyję w bardzo ciasnych i krępujących warunkach. Mieszkam w 2 pokojach ze siostrą wdową, bardzo miłą osobą, ale chorą i smutną, ze starszą kuzynką, która prowadzi nam gospodarstwo

---

33 To jedna z konkluzji mojego artykułu „*Byłem już w myśli pozbawiony posady i w ostatniej nędzy*” (s. 147).

i z siostrzeńcem, 26-letnim młodzieńcem, który jest czymś w rodzaju melancholika. Dlatego zdaje mi się, że małżeństwo będzie dla mnie zmianą na lepsze. Nie wiem tylko czy podołam utrzymać dwa domy, gdyż moja rodzina jest bez żadnych dochodów”<sup>34</sup>. Mniej więcej rok później: „Niech się Pani nie gniewa, że Pani starania i troski wynagrodziłem – odmową. Jeżeli Pani zechce bliżej zastanowić się nad moją sytuacją, uzna Pani, że nie mogłem przyjąć tej propozycji. Powiedziałem już Pani kiedyś, że mam 3 osoby na utrzymaniu (siostrę, kuzynkę, siostrzeńca), których nie mogę porzucić zupełnie na łaskę losu. Zarabiam teraz około 300 zł miesięcznie. Gdybym otrzymał w Warszawie zajęcie na podobnych warunkach – wyjechałbym, gdyż za 200 zł mógłbym się tam utrzymać, a 100 zł posyłałbym rodzinie. U p. Ramberga miałbym jednak 2 do 6 godzin – zarabiałbym co najwyżej 100 zł. Dla tych paru godzin nie mogę porzucić państwowej posady (VII stop. służb.) która mi zapewnia emeryturę. Nie mam odwagi dostatecznej, dostatecznego impulsu czy podniety, żeby tak ryzykowny krok uczynić”<sup>35</sup>.

Schulz traktował obowiązek opieki nad bliskimi bardzo poważnie, choć i ten aspekt jego życia bywa interpretowany jako eskapistyczna wymówka przed podejmowaniem ryzyka i ostatecznych, wiążących decyzji życiowych.

A może to właśnie była owa wiążąca decyzja, mimo że Schulz – jak sam pisał – wynikające z wypełniania tego obowiązku uciążliwości znosił „nie po męsku”. W 1934 roku zwierzał się Zenonowi Waśniewskiemu: „Wstydzę się Was, mojej płaczelivej niemęskości, recydywy zwątpienia – Wy jesteście o tyle dzielniejsi ode mnie i o tyle bardziej po męsku znosicie Wasz los!”. A w 1937 pisał do niego: „Nieładnie jest ciągle się skarżyć i nie po męsku, ale muszę powiedzieć, że coś się we mnie popsuło”<sup>36</sup>.

## Spółeczna kastracja

Czas przejść do konkluzji, ale zanim to zrobię, przywołam jeszcze dwa cytaty. Jeden już się pojawił, lecz muszę do niego powrócić. Chajes pisał o Schulzu: „Poza przejściami w związku z chorobą i śmiercią ojca i samobójstwem szwagra dzieciństwo Szulca było spokojne i względnie dostatnie”. W zestawieniu ze śmiercią ojca i doświadczeniem samobójstwa w rodzinie słowa o spokojnym i w miarę dostatnym życiu brzmią fałszywie. Jeszcze wyraźniejszy fałsz ten będzie, jeśli sobie uzmysłowimy, że Schulz jako bardzo młody człowiek był między innymi świadkiem krwawych wyborów w Drohobyczu, uchodzącą wojennym, w okresie

**34** KL I, 81, s. 139–140.

**35** KL I, 90, s. 153.

**36** KL I, 36, s. 78, oraz 47, s. 91.

1918–1921 przeżywał wojnę polsko-ukraińską oraz polsko-rosyjską. W latach późniejszych nie bez wpływu na jego postawę życiową i decyzje mogły pozostawać napięcia narodowościowe (polsko-ukraińskie, polsko-żydowskie i żydowsko-ukraińskie), niepewność związana z latami kryzysu, coraz wyraźniejsze pomruki nadchodzącej wojny<sup>37</sup>.

Cytat drugi pochodzi ze wspomnienia Emila Górskiego: „Sam Schulz, chory i zmęczony monotonną pracą, otoczony chorymi i psychicznie wypaczonymi najbliższymi osobami swej rodziny, zdawał sobie sprawę ze swej marnej egzystencji... [...] Do tego dochodziły jeszcze ustawiczne perypetie z założeniem własnej rodziny, co nie było sprawą prostą przy jego specyficznym stosunku do kobiet... Nad tym wszystkim unosiła się groźba wojny i zagłady – Schulz czuł to swoją wrażliwą intuicją artysty”<sup>38</sup>.

Tak, wrażliwością artysty, bo przecież nie mężczyzny...

Paradoksalnie to, co poniekąd czyniło z Schulza artystę: jego talent, wrażliwość (czy wręcz nadwrażliwość), delikatność, nieśmiałość, swoiste, być może pozorne oderwanie od rzeczywistości, a także głębszy tej rzeczywistości ogląd, w jakiś sposób pozbawiało go męskości – rzecz jasna tej definiowanej i narzucanej przez społeczeństwo – i spychało w niemęskość. Równocześnie jednak tej niemęskości – postrzeganej z perspektywy świata zewnętrznego – służyło za wytłumaczenie, osłonę i alibi. Sprawiało, że przynajmniej niekiedy i przynajmniej przez niektórych była ona Schulzowi wybaczana. Bo przecież był artystą.

A gdyby nie był artystą, lecz na przykład szewcem czy, nie przymierzając, kupcem bławatnym? Podejrzewam, że wówczas w jeszcze większym stopniu musiałby się mierzyć z owymi – czasami nawet nieświadomymi i niepodświadomymi wprost złymi intencjami – parakastracyjnymi odruchami społeczeństwa, które sprawiają, że wszystko, co nie mieści się w ramach obowiązującego w danym miejscu i czasie stereotypu męskości, staje się niemęskie. A jeśli nie jest męskie, to jakie jest? Może pająkowate, a może karakonie?

**37** Powracam tu w skrócie do wątku, który szerzej poruszałam w artykule „Byłam już w myśli pozabawiony posady i w ostatniej nędzy” (s. 141–147).

**38** List Emila Górskiego do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 – „Wspomnienie o Brunonie Schulzu (w 40. rocznicę śmierci)” (*Bruno Schulz w oczach świadków.*)

# Jakub Orzeszek: Schulz i żałoba. O drugim ciele pisarza

## Etyka nekrograficzna

Mówienie o ś m i e r c i u S c h u l z a – o śmierci, która będzie „raczej insynuowana niż reprezentowana”<sup>1</sup> w jego twórczości – to coś zupełnie innego niż mówienie o ś m i e r c i S c h u l z a. Ta pierwsza jest na różne sposoby sugerowana, zapośredniczona w metaforach lub emocjonalnej aurze fragmentu i odsłania się w mniej czy bardziej „hipnagogicznych, pozbawionych obrazu halucynacjach”<sup>2</sup>. Jej domeną jest estetyka. Dyskurs o niej bezustannie balansuje na granicy milczenia, ale niekiedy można na moment – jak mi się wydaje – uchwycić wrażenie jej obecności za pomocą literatury i sztuki (choć nie wiem, czy istnieją ogólne „zasady estetyki śmierci”, o których inspirująco pisał Michel Guiomar). Ta druga śmierć uderza bezpośrednio w ciało. Dotyka konkretnego losu, ma datę w kalendarzu, staje się tu i teraz. Jej dosłowna, nieodwracalna faktyczność, a także cielesność, materialność, w znacznie większej mierze przenoszą mówiącego w obszar etyki – sprawiają, że łatwiej osunąć się poza miarę stosowności, w zawłaszczającą przemoc języka lub „obsceniczną rozumienia”<sup>3</sup>, w tekstualne podporządkowanie zmarłego. Ta śmierć obarcza innego rodzaju odpowiedzialnością za słowa.

Pierwsza jest niewyraźna jako i d e a i dlatego stanowi – a przynajmniej może stanowić – szczególne wyzwanie dla stylu i wyobraźni. Druga jest niewyraźna jako anihilujące z d a r z e n i e, które niszczy odniesienia do sensu, „gwałci ideę”<sup>4</sup> i domaga się od mówiącego powściągliwości, bo przecież to nie doświadczenia lekturowe czy ambicje intelektualne są w mówieniu o niej ważne.

---

1 W ten sposób próbowałem zbliżyć się do tematu w szkicu *Śmierć (3). Antyhasło do „Słownika schulzowskiego”*, „Schulz/Forum” 10, 2017, s. 85–111. Niniejszy tekst jest rozszerzoną wersją referatu, zaprezentowanego 17 listopada 2018 roku podczas III Dni schulzowskich w Gdańsku. Nie byłoby go w takiej formie, gdyby nie dyskusja i cenne uwagi Jerzego Kandziory, Urszuli Makowskiej, Małgorzaty Ogonowskiej, Józefa Olejniczaka, Hanele Palkovej i Stanisława Rośka, za które dziękuję.

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

3 Zob. C. Lanzmann, *The Obscenity of Understanding. An Evening with Claude Lanzmann*, w: *Trauma. Explorations in Memory*, ed. C. Caruth, Baltimore 1995, zwłaszcza s. 201–209.

4 Określenie Stanisława Cichowicza: *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia*, w: *Antropologia śmierci. Myśli francuska*, wybrali i przeł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993.

Teraz będzie mnie zajmować właśnie ta druga. Zapytam, w jakim stopniu seria tragicznych zdarzeń negatywnych – śmierć Schulza w Holokauście i zagłada jego ciała – odcisnęła się na recepcji pisarza. Nie tyle na odczytaniach jego twórczości (choć oczywiście też<sup>5</sup>), ile zwłaszcza na legendzie pośmiertnej, której elementy wciąż powracają – z mocą niemal paradygmatyczną – w dyskursach biograficznych o Schulzu i w literacko-artystycznych nawiązaniach do jego życia i dzieła. Mam przy tym świadomość niebezpieczeństw: uniwersalizacji, banalizacji, odrealnienia, „świętoszkowatej gadaniny”<sup>6</sup>, jakie wiążą się z tak sformułowanym tematem. I bynajmniej nie jestem pewien, czy opowiadając o śmierci Schulza w ramach akademickiego spotkania, nie popełniam mimowolnie jednego z tych przekroczeń, uznawanych w badaniach nad Zagładą za etycznie dyskwalifikujące. Rzecz jasna, moja intencja była inna.

Uważam, że krytyczny namysł nad modelami upamiętniania Schulza, a także nad specyficznymi stylami narracji ugruntowanymi w schulzologii, nie tylko nie musi prowadzić do indyferentyzmu, ale jest potrzebny – choćby do tego, by zrozumieć, jak bardzo schulzologia, od samego początku, naznaczona była nieprzepracowaną żałobą. Zarówno żałobą po Holokauście, jak i osobistymi żałobami Jerzego Ficowskiego i jego korespondentów – żałobami rozpisаныmi w listach, które słałi do niego po wojnie świadkowie życia Schulza. To właśnie ta korespondencja określiła treściową i, co równie istotne, retoryczną formę *Regionów wielkiej herezji*<sup>7</sup>.

Przyznaję, że odczuwam pewien dyskomfort związany z nadreprezentacją tego modelu, dzisiaj używanego niekiedy – jak mi się wydaje – z przesadą, która przemienia postać Schulza i jego biografię w przedmiot żałobnego kultu. Inaczej niż Janusz Rudnicki, nie chcę jednak prowokować ani palić mostów. Jego dwa szkice z cyklu *Listy z Hamburga* (odcinek siódmy i ósmy), publikowane w „Twórczości”

5 Zob. J. Olejniczak, *Dyskurs Zagłady – przed i po...* (Wittlin, Wat, Schulz), w: idem, *Pryncypia i marginesy Schulza*, Gdańsk 2019, gdzie autor pisze, że „nasilenie «dyskursu Zagłady» i coraz bardziej «kłaczkasta» struktura wielkiej narracji o Zagładzie spowodowały, że także międzywojenne teksty [...] Schulza – choć nie tylko one – zostały przez ów dyskurs «wchłonięte», zaczęły współtworzyć tę wielką opowieść” (s. 138); oraz idem, *Powroty w śmierć*, Katowice 2009, s. 45–83.

6 T. W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, przy współpracy S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986, s. 507. Na temat etyki naukowego i literackiego pisania o Holokauście, problemu fundamentalnego w studiach nad Zagładą, zob. m.in.: J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Toruń 2016; idem, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Warszawa 2009; A. Ubertowska, *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, Warszawa 2014; eadem, *Świadectwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007; *Reprezentacje Holokaustu*, wybór i oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster, Warszawa 2014; *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Kraków 2005; A. H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holokaustu*, przeł. B. Krawcowicz, Warszawa 2003.

7 Na temat retoryki *Regionów wielkiej herezji* i nie tylko: J. Kandziora, *Poeta w labiryncie historii. Studia o pisarskich rolach Jerzego Ficowskiego*, Gdańsk 2017.

w 1992 roku – w kontekście setnej rocznicy urodzin i pięćdziesiątej rocznicy śmierci Schulza – były jawnie skierowane przeciwko „sakralnemu”<sup>8</sup> aspektowi pisarstwa Ficowskiego. Atakowały „hagiograficzną” opowieść o egzekucji Schulza, parodiując ją w sposób śmiały, ale też utylitarny, brutalny, może nawet efekciarski. Moja propozycja jest inna i – mam nadzieję – sytuuje się poza tymi antagonizmami. Nie zapominając o nich ani o trudnych emocjach, jakie są w nie wpisane, spróbuję spojrzeć na zarysowaną tu tematykę w perspektywie tanatologii czy nekrohumanistyki. Celem tego przesunięcia, zarówno metodologicznego, jak i językowego, jest rozpoznanie i nazwanie kilku węzłów problemowych, wobec których będzie musiała się ustosunkować przyszła nekrografia Schulza.

A nekrografia taka z pewnością powinna kiedyś powstać. Kto wie czy nie powinna powstawać już teraz, równoległe z biografią autora *Sklepów cynamonowych*, jako jej dopełnienie, bo „dopiero obydwie łącznie obejmują całość [...] pośmiertnej egzystencji”<sup>9</sup>. Aby stało się to możliwe, przede wszystkim trzeba jednak zrekonstruować t e k s t k o ń c a b i o g r a f i i Schulza. To on „rozsadza ramy biograficznego dyskursu”<sup>10</sup> i stanowi zarazem pierwszy punkt odniesienia dla wszelkich narracji nekrograficznych.

## 19 listopada 1942, przed 12.00

Informacje na temat śmierci Schulza zachowały się dzięki relacjom świadków i opowieściom osób postronnych. Są to jednak nierzadko wspomnienia wobec siebie sprzeczne, spisywane po latach, w obliczu zawodnej pamięci lub przeciwnie – głęboko emocjonalne, dotknięte traumą utraty albo martyrologiczne. Dzisiaj zresztą są już często nieweryfikowalne.

Najpełniejsza próba scalenia tego wielogłosu została przedstawiona przez Jerzego Ficowskiego w trzech tekstach<sup>11</sup>, opublikowanych w ciągu trzydziestolecia 1956–1986. Nie jest ona przy tym wolna od osobistego konceptu pisarskiego i związanych z nim zabiegów literackich, na przykład uspojniania, selektywnego doboru treści, fabularyzowania. Krytyczna lektura źródeł, na których opierał się Ficowski, pokazuje raczej migotliwość tego przekazu. Niewykluczone więc, że tu

8 Stosunek Rudnickiego do stylu Ficowskiego najlepiej ilustruje metafora drzewa, którego gałęzie uginają się pod ciężarem gnijących owoców: „Za słodkie one są, mdłe i podejrzanie śliczne. Jedy-  
nym ratunkiem dla tego wyrosłego z sakralnego podziwu drzewa byłby porządny kopniak. Z roz-  
pędu, prosto w sam pień. Wszystko, co przekwitłe, spadłoby na dół, uwolnione od ciężaru patosu  
gałęzie powędrowałyby w górę”. J. Rudnicki, *List z Hamburga* (8), „Twórczość” 1992, nr 10, s. 86.

9 S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, s. 110.

10 Ibidem, s. 108.

11 W artykule *Przypomnienie Brunona Schulza* („Życie Literackie” 1956, nr 6), w końcowym rozdziale  
*Regionów* (pierwsze wydanie 1967) i w szkicu *Przygotowania do podróży* z tomu *Okolice sklepów cy-  
namonowych* (1986). Narrację tych trzech tekstów omówił Marcin Romanowski w artykule *Śmierć  
Schulza*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2016, nr 4, s. 82–101.

właśnie – w chaosie dyskursów, w niesprawdzalnych, równoległych wariantach, a nie w literackim porządku narracji – odsłania się koszmar, ale i polifoniczna prawda tej śmierci.

Nie budzi wątpliwości data dzienna ani miejsce zdarzenia – Bruno Schulz został zastrzelony 19 listopada 1942 roku na skrzyżowaniu ulic Czackiego i Mickiewicza, naprzeciw Judenratu (około stu metrów od dawnego domu rodzinnego przy Rynku), w akcji mordowania Żydów, od której ów dzień drohobyckanie nazwali później „czarnym czwartkiem”. Szacuje się, że w drohobyckim getcie zginęło wtedy od stu<sup>12</sup> (Michał Chajes) do dwustu trzydziestu<sup>13</sup> (Samuel Rothenberg) osób, a bezpośrednim pretekstem do operacji gestapo była awantura z poprzedniego dnia, w wyniku której żydowski aptekarz Kurtz-Reines, broniąc się przed aresztowaniem, zranił esesmana Karla Hübnera w palec. Wybuchła panika. Według ustaleń Ficowskiego napastnicy zaczęli bez ostrzeżenia strzelać do przechodniów, „wbiegali za uciekającymi do bram domów, zabijali kryjących się na klatkach schodowych i w mieszkaniach”<sup>14</sup>. Schulz znalazł się w pobliżu, prawdopodobnie szedł do Judenratu po to, aby zaopatrzyć się w jedzenie. Izydor Friedman (Tadeusz Lubowiecki), znajomy pisarza i świadek jego śmierci, wspomina: „Słabszego fizycznie Schulza dopadł gestapowiec Günther, przytrzymał go, po czym przyłożył Mu rewolwer do głowy i strzelił dwukrotnie”<sup>15</sup>.

Najczęściej uznaje się, że tożsamość mordercy jest pewna: SS-scharführer Karl Günther pojawia się w wielu niezależnych relacjach, między innymi Emila Górskiego, Leopolda Lustiga, Alfreda Schreyera czy Abrahama Schwarza. Ponadto utrwalił się pogląd, że śmierć Schulza była rodzajem odwetu na innym gestapowcu, protektorze Schulza, Feliksie Landau, który przedtem zastrzelił protegowanego Günthera – dentystę Löwa (wersja Ficowskiego<sup>16</sup>) lub stolarza Hauptmana (wersja Lustiga, przytaczana przez Henryka Grynberga<sup>17</sup>). Günther miał się później publicznie chwalić przed Landauem: „Zastrzeliłem twojego Żyda!”<sup>18</sup>. Trzeba jednak powiedzieć, że istnieje jeszcze co najmniej jedna wersja,

**12** List Michała Chajesa do Jerzego Ficowskiego z 18 czerwca 1948 roku znajduje się w archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej (Korespondencja Jerzego Ficowskiego, tom 4: C, III 14533). Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk [w druku].

**13** S. Rothenberg, *List o zagładzie Żydów w Drohobyczu*, wstęp, opracowanie i przypisy E. Silberner, Londyn 1984, s. 13.

**14** J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 506.

**15** List Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana) do Jerzego Ficowskiego z 23 czerwca 1948 roku, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 207.

**16** J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 220.

**17** H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, Warszawa 1997, s. 35.

**18** *Requiem. Alfred Schreyer i Abraham Schwarz rozmawiają o śmierci Brunona Schulza*, w: M. Kitowska-Łysiak, *Schulzowskie marginalia*, Lublin 2007, s. 146. Fatalne uwikłanie Schulza w rywalizację między gestapowcami, choć dzisiaj może się wydawać nieprawdopodobnie wręcz fabularyzowane, pojawia się w kilku niezależnych i wczesnych świadectwach. Po wojnie stało się jednym z najtrwał-

która nie potwierdza tego rozpoznania. Znajduje się ona w protokołach relacji z Zagłady, spisanych przez ocalałych Żydów z Drohobycza w latach 1946, 1947 i 1958 w Historisches Institut in Jsrael w Hajfie. Wszyscy świadkowie – Chaim Patrych, Moses Marcus Wiedmann, Theodora Reifler i Josef Weissmann – twierdzą, że mordercą Schulza nie był Günther, lecz Friedrich Dengg, gestapowiec, którego nazwisko autor *Regionów wielkiej herezji* z jakiegoś powodu ignoruje, choć przecież posiadał te źródła w swoim archiwum<sup>19</sup>. Zeznania zawarte w protokołach dodają też kilka innych różnic do narracji, którą stworzył Ficowski. Podania te są jednak w paru szczegółach niespójne i może dlatego zostały uznane przez biografę za niewiarygodne.

Nie ma pewności co do godziny zdarzenia. Emil Górski, dawny uczeń, a potem przyjaciel Schulza, twierdzi, że zobaczył się z nim jeszcze przed południem, gdy ten odwiedził go w zakładzie pracy Gärtnerei przy ulicy świętego Jana. „Wiadomość o śmierci Schulza doszła do mnie bardzo szybko, może w godzinę po jego wyjściu ode mnie”<sup>20</sup> – deklarował w 1982 roku, co oznaczałoby, że pisarz zginął około 11.00 lub 12.00. Polemizuje z tym inny uczestnik wydarzeń, Alfred Schreyer – popierany przez Abrahama Schwarza – według którego „dzika akcja” gestapo rozpoczęła się zdecydowanie wcześniej, na pewno przed 9.00, a Schulz mógł zostać zamordowany „nawet przed godziną ósmą”<sup>21</sup>. Podobną chronologię odnajduję w pamiętniku Adeli Hilzenrad, prowadzonym od czerwca 1941 do sierpnia 1944 roku. Autorka, która w dniu śmierci Schulza ukrywała się w Drohobyczu poza gettem, zapisała, że strzelanina trwała od około godziny 8.00 do 11.00 – a sprowokowali ją Günther i Landau<sup>22</sup>.



szych składników legendy pośmiertnej pisarza i jako „biografem” było niejednokrotnie przetwarzane zarówno w artystycznych, jak i historycznoliterackich interpretacjach jego życiorysu.

- 19** Nazwisko Dengga nie pojawia się u Ficowskiego ani razu. Zostaje on przywołany w rozmowie Alfreda Schreyera i Abrahama Schwarza, jednak w zgoła odmiennym kontekście, nie jako zabójca Schulza, lecz „dobry gestapowiec” i „protektor” Schwarza (*Requiem*, s. 145–147). U Budzyńskiego Dengg figuruje co prawda w spisie gestapowców z Drohobycza, ale również ten autor (za mordercę Schulza bezsprzecznie uznaje Karla Günthera (W. Budzyński, *Miasto Schulza*, Warszawa 2005, s. 416). Archiwa w Yad Vashem zawierają akt oskarżenia Dengga i pozostałych gestapowców z Drohobycza o „mordowanie ludności w okrutny sposób” i organizowanie „akcji na Żydów”, ale bez wskazania na 19 listopada 1942 roku. Zob. Yad Vashem Documents Archive, M.9 – Jewish Historical Documentation Center, Linz (Simon Wiesenthal Collection), File Numbers: 46, 812, <https://documents.yadvashem.org/index.html?language=en&search=global&strSearch=Friedrich%20Dengg&GridItemId=3685799> (dostęp: 9.04.2019).
- 20** B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, oprac. J. Ficowski, Kraków–Wrocław 1984, s. 75. Maszynopis szkicu, podpisany przez Emila Górskiego z datą: „listopad 1982”, znajduje się w archiwum Jerzego Ficowskiego w Bibliotece Narodowej (Korespondencja Jerzego Ficowskiego, tom 7: Goł – Gwa, III 14546). Cyt. za: *Bruno Schulz w oczach świadków*.
- 21** *Requiem*, s. 148.
- 22** United States Holocaust Memorial Museum’s Collections, Hilzenrad family papers, Diary 1941–1944, Box 2 / Folder 1, Accession Number: 2011.278.1, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn44069> (dostęp: 8.04.2019).



Niejasne są także doniesienia na temat domniemanej ucieczki z Drohobycza, rzekomo planowanej przez Schulza na 19 listopada. Badacze raczej zgadzają się, że Schulz mógł wtedy posiadać fałszywe dokumenty aryjskie (*Kennkarte*) – pomóc w zorganizowaniu papierów miał ktoś z warszawskiego kręgu pisarza, może działacz podziemny Tadeusz Szturm de Sztrem<sup>23</sup> lub Zofia Nałkowska<sup>24</sup>, a dostarczono je Schulzowi zapewne ze Lwowa za pośrednictwem Armii Krajowej<sup>25</sup>. Inną wersję podaje Harry Zeimer, dawny uczeń Schulza, według którego dokumenty zorganizował Schulzowi drohobycki znajomy związany z ruchem oporu, Tadeusz Wójtowicz<sup>26</sup>. Pisarz prawdopodobnie od kilku miesięcy planował podróż do Warszawy, o czym świadczyłyby na przykład starania, jakie podjął w 1942 roku, aby zabezpieczyć rękopisy i rysunki, oraz wspomnienia Zeimera, który na procesie Landaua zeznawał, że jakiś czas przed śmiercią („w ostatniej chwili”<sup>27</sup>) Schulz „zrezygnował ze wspólnej z nimi ucieczki”<sup>28</sup>. Ficowski wierzy Emilowi Górskiemu, który zapamiętał, że w dzień strzelaniny Schulz był gotów do drogi i odwiedził go właśnie po to, aby się pożegnać<sup>29</sup>. Z drugiej strony Izydor Friedman nie potwierdza tego przekonania. Przeciwnie, opisuje Schulza jako człowieka złamanego, pozbawionego nadziei na przetrwanie i woli życia, opóźniającego ucieczkę – niezdolnego do podjęcia jakiegokolwiek działania.

Ciało Schulza leżało na ulicy prawie dobę<sup>30</sup>. Jednak okoliczności samego pochówku pisarza pozostają niejasne. Jerzy Ficowski i Wiesław Budzyński za najbardziej prawdopodobne uznają świadectwo Friedmana, który w liście do

**23** List Tadeusza Lubowieckiego do Jerzego Ficowskiego z 23 czerwca 1948 roku, s. 207.

**24** J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 85.

**25** Mało wiarygodne wydają się za to opowieści Kazimierza Truchanowskiego, który wiele lat po wojnie utrzymywał, że jako leśnik w Spale był głównym inicjatorem i koordynatorem akcji ratunkowej Schulza. Zob. K. Truchanowski, *Spotkania z Schulzem*, w: *Przymierzanie masek. W 100. rocznicę urodzin Kazimierza Truchanowskiego*, pod red. Z. Chlewińskiego, Płock 2004, s. 30–31, a także krytyczny list Jerzego Ficowskiego, cytowany w artykule Jerzego Jarzębskiego *Komentarz do komentarzy: Schulz edytorów*, „Schulz/Forum” 3, 2013, s. 105–111.

**26** A. Grupińska, *Śmierć Brunona Schulza. O „czarnym czwartku” w Drohobyczu opowiada Harry Zeimer – uczeń i przyjaciel Schulza*, „Życie” 2001, nr 98, s. 14. Przedruk rozmowy opublikowanej w „Czasie Kultury” 1990, nr 13–14.

**27** Cyt. za: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 220.

**28** Ibidem.

**29** Radykalnie odmienny stosunek do ucieczki Schulza miał Artur Sandauer, który przez lata głosił tezę, że Schulz tego dnia nie tylko nie planował wyjazdu, ale wręcz szukał śmierci, a morderstwo Günthera było w istocie samobójstwem pisarza zadany sobie cudzą ręką. Swoje poglądy na ten temat Sandauer budował jednak nie na podstawie świadectw, lecz własnej interpretacji twórczości Schulza, w której doszukiwał się przede wszystkim masochistycznego pędu do samozniszczenia, rozumianego bardzo dosłownie. Zob. A. Sandauer, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku*, Warszawa 1982, s. 36–37, gdzie formułuje powyższe sądy w najbardziej bezpośrednim wariantcie. Wypowiedzi Sandauera przyczyniły się do zaostrenia sporu między nim a Ficowskim.

**30** O czym świadczą dokładne, a przy tym w szczegółach zbieżne relacje, między innymi Ignacego Kriegela (H. Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, s. 35), Abrahama Schwarza (*Requiem*, s. 149) czy Bohdana Odyńka, który opisuje scenę okradania zwłok Schulza z zegarka (ibidem, s. 150–151).

Ficowskiego z 1948 roku deklaruje, że następnego ranka po strzelaninie pogrzebał Schulza na starym cmentarzu żydowskim w Drohobyczu<sup>31</sup>. Zgadzałoby się to ze wspomnieniami Abrahama Schwarza – jako członek grupy zbierającej zwłoki na rozkaz Niemców zapamiętał on, że martwego Schulza grabarze nie ruszali, bo „ktoś miał zaraz przyjść, poszedł tylko po wóz, którym chciał przewieźć ciało Schulza na stary cmentarz [i pochować obok jego matki – przyp. J. O.]”<sup>32</sup>. Innego zdania jest Jerzy Jarzębski. Badacz za wiarygodną uważa relację Leopolda Lustiga, który – jak twierdzi – także uczestniczył w „oczyszczaniu” getta z zabitych. Według niego zwłoki Schulza zostały przewiezione razem z innymi na nowy cmentarz żydowski i tam pogrzebane wspólnie z ciałem stolarza Hauptmana (protegowanego Günthera). Lustig przypomina sobie nawet miejsce: „Leżeli przy murze, od wejścia w prawo, i tam zakopaliśmy ich w jednym grobie”<sup>33</sup>. Istnieje jeszcze co najmniej jedna wersja tych zdarzeń, powtarzana przez Budzyńskiego za drohobycką polonistką Dorą Kacnelson, lecz z powodu braku podobnych głosów nie sposób ocenić jej wiarygodności. Kacnelson знаła niejakiego Hauptmana (nie stolarza), który wiele lat po wojnie twierdził ponoć, że razem z pozostałymi pracownikami Judenratu pogrzebał ciało Schulza – prawie trzy dni (!) po strzelaninie – w zbiorowej mogile naprzeciw synagogi, obok starego cmentarza żydowskiego<sup>34</sup>.

Niezależnie jednak od tego, którą relację uznamy za prawdziwą, trzeba powiedzieć, że faktyczne miejsce pochówku Schulza pozostaje nieznane. Nie ma już starego cmentarza żydowskiego. Na jego terenie zbudowano w latach pięćdziesiątych blokowisko. Nowy cmentarz żydowski, obecnie zdewastowany, porastają dzika trawa i krzaki.

## Materialność metafory

Negatywne metafory, za pomocą których dwudziestowieczna tanatologia konceptualizowała śmierć, takie jak „przerwanie”, „pęknięcie”, „pułapka niebytu”, „agresja zgnilizny”<sup>35</sup>, „objawienie bólu istnienia”<sup>36</sup>, „pustka, która wdziera się w pełnię życia”<sup>37</sup>, „godzina absurdu”, „skandal”<sup>38</sup>, stają się tu ordynarnie dosłowne. Są zarazem niedostateczne, mimo całej brutalności, jaką ewokują, nawet

31 List Tadeusza Lubowieckiego do Jerzego Ficowskiego z 23 czerwca 1948 roku, s. 207–208.

32 *Requiem*, s. 149.

33 H. Grynberg, op. cit., s. 36.

34 W. Budzyński, *Szulca pod kluczem*, Warszawa 2013, s. 16.

35 L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 5.

36 M. Vovelle, *Historia ludzi w zwierciadle śmierci*, w: idem, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowka, D. Senczyszyn, Gdańsk 2008, s. 45.

37 V. Jankélévitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, w: *Antropologia śmierci*, s. 45.

38 *Ibidem*, s. 59.



Domniemane miejsce pochowania zwłok  
Brunona Schulza na cmentarzu żydowskim  
w Drohobyczu, fotografia Jerzego Jarzębskiego

mimo niewątpliwych związków pomiędzy takim sposobem konceptualizowania śmierci a doświadczeniem „rzezi wielkich wojen”<sup>39</sup> (Ariès pisze o doświadczeniu „śmierci plugawej”), w cieniu których formowała się pierwsza generacja tanatologów w Europie. Zagłada Schulza przekracza akt ulicznej egzekucji – dotyczy również pośmiertnego losu ciała, które jego mordercy skazali najpierw na uwłaczającą ekspozycję, a ostatecznie na anihilację w nieoznaczonym, zapewne masowym grobie. Ta być może najbardziej radykalna i nienawistna forma nekroprzemocy<sup>40</sup>, jaką jest w obliczu tradycji żydowskiej, a także szeroko rozumianej kultury Zachodu, instrumentalne usunięcie ciała lub grobu, równoważne z intencją usunięcia śladu istnienia, nazywana jest przez badaczy Holokaustu jakby tautologicznie nekrobójstwem, nekrocycdem<sup>41</sup>. **Z a b i j a n i e m a r t w e g o**. Nie ma w tej tautologii nic metaforycznego, jest tępa groza tych praktyk.

### Schulz ≠ Mickiewicz

„Materia – choćby jej strzęp, niewielka resztką, choćby garstka prochu – jest dla aktywności w dziejach nieodzowna. Dzięki niej umarli podtrzymują swoje więzi ze światem, wchodzą w nowe związki z żywymi, którzy – tak, prochom! – przyznają często niemałą suwerenność. Materialne resztki (zwłoki, trumna, grób, należące do umarłych rzeczy) zastępują ciało unicestwione przez śmierć”<sup>42</sup>. Autor tych słów i twórca gatunku nekrografii, Stanisław Rosiek, pisze dalej o „wielkiej przemianie” zmarłego, mając na myśli wiele praktyk symbolicznych, za pomocą których żywi starają się oswoić nieodwracalność rozdzielenia, a także przysłonić nicość, owo Bataille’owskie *informe*, w które obracają się zwłoki w procesie tanatomorfozy. Wielka przemiana prowadzi zatem do złagodzenia biologicznego i semiotycznego kryzysu, spowodowanego przez śmierć – „nagłą lukę w dyskursie”<sup>43</sup>. Trup, ów „poza-znaczący («*outré-signifiant*»)”<sup>44</sup>, jak nazywa go Louis-Vincent Thomas za Jeanem-Thierrym Maertensem, powraca do porządku dyskursu jako „miejsce konwergencji bardzo wielu fantazmatów”<sup>45</sup>.

**39** P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 559.

**40** Termin „nekroprzemoc” zapożyczam od amerykańskiego antropologa Jasona De Leóna. Według jego definicji jest to „przemoc dokonywana poprzez szczególne traktowanie zwłok, postrzegane przez sprawcę lub/i ofiarę (oraz grupy kulturowe, jakie reprezentują) jako uwłaczające, świętokradcze albo nieludzkie”. J. De León, *The Land of Open Graves. Living and Dying on the Migrant Trail*, photo. by Michael Wells, Oakland 2015, s. 69. Zob. też J. Orzeszek, *Nekroprzemoc? Polityka, kultura i umarli*, „Twórczość” 2019, nr 5, s. 82–92.

**41** E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017, s. 191.

**42** S. Rosiek, op. cit., s. 57.

**43** L.-V. Thomas, op. cit., s. 52.

**44** Ibidem.

**45** Ibidem, s. 51.

Dokonuje się to w ramach dwóch powiązanych ze sobą procedur symbolicznych: „raz przez podwojenie zwłok, raz przez ich transformację”<sup>46</sup>, przez wyobrażenie i przeobrażenie martwego ciała. Pierwsza praktyka polega na tworzeniu wizerunków, podobizn, reprezentacji zmarłego, utrwalających jego postać i *effigie*. „Tworzy się dzięki nim coś w rodzaju bytu «drugiego», wtórego”<sup>47</sup> – inne ciało-obraz, niepodatne na prawa biologicznego rozkładu, przeniesione w dziedzinę wyobraźni i wyobrażeń. „Effigie, zajmując miejsce śmiertelnych resztek umarłego, przejmują jego funkcje, jego właściwości i jego godność”<sup>48</sup>. Drugie działanie obejmuje bezpośrednio materię, prowadzi do przekształcenia martwego ciała w przedmiot żałobny. Przemiana ta rozpoczyna się w chwili rytualnego przygotowania zwłok do ceremonii pogrzebowych, kończy zaś ukryciem ich w grobie i zastąpieniem ich materialnym signifiantem: nagrobkiem, pomnikiem, odlewem dłoni, maską pośmiertną. Kluczowa rola przypada właśnie grobowi, który – jak pisze francuski tanatolog Jean-Didier Urbain – „ukrywa zwłoki oraz ich nieuniknioną przyszłość fizyczno-chemiczną”. Jest „semiotycznym obliczem tego, co ukrywa [...] znakiem afirmacji, znakiem pozytywnym, albowiem – postrzegany fenomenologicznie (z punktu widzenia człowieka pogrążonego w żałobie) – pozwala przekonać się o jego pełnej i niezmiennej referencyjności, którą sygnalizuje samo jego istnienie, pozwala zmaterializować pewne iluzoryczne wyobrażenie, wywołuje efekt «somaticzności» lub przynajmniej takiej obecności, która uwalnia nas od pustki, od poczucia utraty, od bezsensu”<sup>49</sup>.

Zadanie nekrografa powinno polegać na śledzeniu zarówno materialnych, jak i symbolicznych dziejów martwego ciała, a także na krytycznym opisie „wielkiej przemiany” – procesu powtórnego budowania więzi między umarłym a żywymi. Dobrze widać jednak, że nekrografia Schulza musiałaby się zdecydowanie różnić od nekrografii Mickiewicza, która stała się tematem studiów i szkiców Stanisława Rośka. Istotnie, pośmiertne losy „Wielkiego Poety” i „Wielkiego Polaka” można by uznać za zwierciadło negatywne dla losów Schulza. Dzieli ich prawie wszystko. Nie tylko moment i okoliczności śmierci, lecz także modele egzystencji, które uosabiali. Biografia pierwszego już za jego życia miała charakter w najwyższym stopniu publiczny. Była to biografia „bohatera Polaków”, a po jego śmierci w sposób naturalny stała się częścią zmitologizowanej i zideologizowanej „narracji narodu” (Homi Bhabha<sup>50</sup>). Nie

46 S. Rosiek, op. cit., s. 202.

47 Ibidem, s. 203.

48 Ibidem, s. 205.

49 J.-D. Urbain, *W stronę historii Przedmiotu Funeralnego*, przeł. M. L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, s. 322–323.

50 H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 146.

powinien dziwić heroiczno-patriotyczny kult, jakim otoczono szczątki Mickiewicza. Jego nekrograf dysponuje bogactwem faktów – zarówno materialnych, obejmujących dzieje zwłok, a potem przedmiotów żałobnych, relikwii, pamiątek, jak i symbolicznych, na które składają się aktywność dyskursywno-polityczną wokół trupa i jego reprezentacje.

Biografia Schulza – mimo że z całą pewnością nie była biografią „skromnego nauczyciela z Drohobycza” – miała charakter prywatny, podobnie jak jego twórczość, która nie mogła się wpisać w ideologie i oczekiwania narzucane jej przez Historię<sup>51</sup> (inaczej niż twórczość Mickiewicza). W legendzie pośmiertnej otacza się Schulza, jako artystę – ofiarę Holokaustu, kultem martyrologicznym. W jego przypadku jednak ów proces „symbolicznego odzyskania”<sup>52</sup> został zatrzymany. Cięży nad nim nieodmknęte doświadczenie „dwuznacznej straty”<sup>53</sup> – straty, która nie odnajduje oparcia w materii i która nie kończy się konsolacją. Nekrografia Schulza różniłaby się, także metodologicznie, od nekrografii Mickiewicza przede wszystkim dlatego – znacznie bardziej musiałaby się skupić na śledzeniu kolejnych reprezentacji zmarłego *in effigie* oraz na analizie dyskursu. Drugie ciało Schulza, ciało wyobrażone i opowiadane, istnieje nie obok, lecz z a m i a s t, w zastępstwie nieobecnego przedmiotu żałobnego.

## Śmierci (po śmierci)

Znamienne, że *Przypomnienie Brunona Schulza* z 1956 roku Jerzy Ficowski rozpoczyna emocjonalnym, po części fabularyzowanym opisem śmierci pisarza. Nie tylko ten fragment, ale cały tekst, uchodzący za początek powojennej schulzologii, ma charakter jakby „spóźnionego nekrologu”<sup>54</sup>. Ta nekrologiczność stanowi zarazem klamrę domykającą dzieło Ficowskiego. Ostatnie wydanie *Regionów wielkiej herezji* z 2002 roku zostało opatrzone mottem, które pełni funkcję epitafium – wiersz *Mój nieocalony* z tomu *Ptak poza ptakiem*, przedrukowany na pierwszej stronie tego wydania, jest jak liryczny nagrobek postawiony Schulzowi, ale i osobisty testament biografą, podsumowujący jego wieloletnie prace. Między tymi dwoma tekstami rozciąga się niemal pół wieku poszukiwań tego, co „ocalało na spalonej ziemi”<sup>55</sup>, choć było „skazane na zagładę”<sup>56</sup> – wszelkich świadectw

51 Za co zaatakowali go na przykład Kazimierz Wyka i Stefan Napierski.

52 J.-T. Maertens, *Nad otwartym grobem. Semiotyka zmarłego*, przeł. M. L. Kalinowski, w: *Wymiary śmierci*, s. 267.

53 Zob. P. Boss, *Ambiguous Loss. Learning to Live with Unresolved Grief*, Cambridge–London 1999.

54 Tej efektywnej, a przy tym – jak mi się wydaje – trafnej formuły użył Marcin Romanowski podczas konferencji na IV Dniach schulzowskich w Gdańsku w listopadzie 2019 roku.

55 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 194.

56 Idem, *Wprowadzenie do „Księgi listów” do wydania z roku 2002*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 8–15.

o Schulzu, a także jego rękopisów i „archiwum egzystencji”. W misję ratowniczą Ficowskiego wpisana była też działalność komemoratywna.

W 1989 roku na przykład, w związku z nadchodzącym stuleciem urodzin i pięćdziesięcioleciem śmierci Schulza, biograf próbował bezskutecznie doprowadzić do ufundowania w Warszawie symbolicznego nagrobka pisarza. Pomnik, zaprojektowany przez warszawskiego rzeźbiarza Marka Tomzę, miał się składać z dwóch macew, białej i czarnej, ustawionych naprzeciwko siebie. Na pierwszej miał się znajdować odwrócony ołowiany autograf Schulza, na drugiej – zwierciadło sferyczne z czarnego szkła, w którym odwiedzający przeglądaliby się na tle właściwego podpisu Schulza<sup>57</sup>.

Takich symbolicznych nagrobków i epitafiów stawiano jednak Schulzowi w XX wieku znacznie więcej – i nadal się stawia w wieku XXI. Elegia na tragiczną śmierć Schulza to chyba najczęstsza forma składania *hommage* autorowi *Sklepow cynamonowych* w literaturze, sztuce, teatrze, filmie czy muzyce. Systematyczny opis tych realizacji, krytyczna ich charakterystyka, od najbardziej stereotypowych przedstawień i scenariuszy (Schulz jako bezbronny Żyd uwikłany w rywalizację dwóch gestapowców) po te idiomatyczne (Schulz jako ryba odpływająca w Bałtyku) – to zadanie na osobne studium. Jak duże jest pole badawcze, pokazuje już kilka przykładów. Do najbardziej znanych i uznanych tekstów nekrologicznych należy z pewnością film Wojciecha Jerzego Hasa *Sanatorium pod Klepsydrą* z 1973 roku. Scena końcowa – z katabazą Józefa, który opuszcza sanatorium, potykając się między niezliczonymi macewami i świecami – stanowi nawiązanie do Holokaustu i nadaje całości żałobny charakter. Nie tak jednoznaczna, lecz również niepozbawiona cech nekrologicznych jest rzeźba Mirosława Bałki z 1982 roku zatytułowana *Bruno Schulz*, w której można rozpoznać subtelne nawiązanie do formy maski pośmiertnej. Osobliwy (także dlatego, że balansujący na granicy kiczu), a dziś chyba zapomniany przykład literackiego nekrologu Schulza znajduje się w zbiorze eseistycznym Włodzimierza Paźniewskiego *Życie i inne zajęcia*, opublikowanym w tym samym roku. W szkicu *Mesjasz na wakacjach w Truskawcu* Paźniewski przedstawia ostatnie dni pisarza w konwencji pasji: Schulz ma u niego twarz Chrystusa, Landau jest Piłatem, Günther odgrywa rolę Judasza. Na drugim planie patosu dodaje zaginiona powieść Schulza *Mesjasz* – nieukończone dzieło Paźniewski przyrównuje do brutalnie przerwanej biografii autora<sup>58</sup>.

Funeralno-elegijna tradycja nie słabnie także w najnowszych nawiązaniach do twórczości i życia autora *Xięgi bałwochwalczej*. Wprost przeciwnie. Potwierdza to literatura przełomu XX i XXI wieku, nie tylko Różewicz i jego wiersz

57 J. Ficowski, *Pomnik Brunona Schulza*, „Życie Warszawy” 1989, nr 14, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/7-lipca-1989> (dostęp: 21.12.2019). Zob. też dokumentację projektu Marka Tomzę, publikowaną w niniejszym numerze „Schulz/Forum”.

58 W. Paźniewski, *Życie i inne zajęcia*, Warszawa 1982, s. 123–138.

*W świetle lamp filujących* – przede wszystkim poezja roczników siedemdziesiątych. Dla autorek i autorów tego nurtu, nazywanego przez krytykę poezją „ośmielonej wyobraźni”, Schulz stał się zarówno literackim patronem, jak i „tekstem” – bohaterem ich wierszy, którego próbują na rozmaite sposoby wskrzeszać, mimo to jednak pojawiającym się zawsze w cieniu swojej śmierci (jak w wierszach Radosława Kobierskiego *Drohobycz, Śliwice* z roku 1999, Tomasza Różyckiego *Zagłada wioski* z 2006 czy Ewy Elżbiety Nowakowskiej *Płachta śniegu* lub *Nauczyciel robót ręcznych* z 2013). „Brak grobu Schulza, niemożność odnalezienia jego szczątków, mimo podejmowanych wysiłków, inspiruje poetów do ukazywania go jako ducha, zjawy, podobnego romantycznemu upiorowi lub wpisywania go w realia świata przedstawionego jego dzieł, na wzór zawartych w jego prozie projektów przedłużania życia ojcu – zamienionego w ptaka, robaka lub (bardziej innowacyjnie) jako niepozorny, choć wyróżniający się czymś szczególnym, przedmiotowy element otoczenia”<sup>59</sup> – pisze Magdalena Rabizo-Birek. Lecz zarazem „Tej straty, tej żałoby, mimo upływu dziesiątków lat, nie udaje się przepracować”<sup>60</sup>.

Podobnie w recepcji artystycznej. Na obrazie Jana Szczepkowskiego z 2006 roku drohobycki pisarz został przedstawiony w pozycji płodowej, na pustej ulicy, z twarzą zasłoniętą dłońmi – ten rozpoznawalny gest tanatyczny został przełamany, choć w istocie tylko pozornie, bo efekt jest raczej odwrotny, gorzko ironicznym tytułem *Bruno Schulz udaje, że nie żyje*. Warto wspomnieć też o dwóch pracach powstałych w 2018 roku w ramach projektu *Bruno Schulz. Artysta nie nazwany*, prowadzonego przez Fundację Republika Marzeń. Obie w sposób czytelny nawiązują do okoliczności śmierci Schulza. Pierwsza, autorstwa Pawła Althamera, zatytułowana *Drzewo Schulz*, jest metalową instalacją, której górna część, jakby ogołocona korona drzewa, przypomina sylwetkę przewróconego człowieka ponakłuwaną gwoździami-cierniami. Na nie z kolei nabito, zamiast liści, minirzeźby z mydła i fragmenty brązowej gąbki, która imituje kawałki chleba. Autorem drugiej pracy jest Jerzy Kalina. Jego *W niebo stąpanie*, instalacja umieszczona pierwotnie w Muzeum Żydów Mazowieckich w Płocku, składa się z czternastu figur mężczyzn, kobiet i dzieci o naturalnych rozmiarach. Każda z figur, które razem stanowią alegorię ofiar Holokaustu, trzyma w ręku swoją macewę – zrobioną z chleba.

Wszystkie te prace i teksty realizują, jakby za Ficowskim, ocalający topos upamiętniania, uobecniania przedwcześnie zmarłego pisarza – ofiary Zagłady i nekrocydu. Na przekór intencjom oprawców starają się oddać mu hołd i przywrócić utraconą somatyczność. Jeśli spojrzeć na nie z perspektywy antropologa żałoby – uczestniczą w kulturowym procesie konsolacji. Zmierzają „ku

<sup>59</sup> M. Rabizo-Birek, *Schulz poetów „ośmielonej wyobraźni” (preliminaria)*, „Schulz/Forum” 13, 2019, s. 80

<sup>60</sup> Ibidem, s. 84. Ciekawego materiału dostarcza pod tym względem także 4 tom z serii „Acta Schulziana” z 2019 roku, zatytułowany *Bruno Schulz w poezji. Antologia otwarta*.





Jan Szczepan Szczepkowski, **Bruno Schulz**  
**udaje, że nie żyje**, 2006, 130×140 cm, olej na  
płótnie, własność prywatna

stworzeniu swego rodzaju zrytualizowanego kodu, stanowiącego ujście dla chaosu i nieładu, dzięki czemu agresywny ładunek zostaje zneutralizowany, a auto-destruktywna rzeczywistość zastąpiona symbolem<sup>61</sup>.

Zatem śmierć Schulza jako symbol? Na ten normatywizujący efekt narracji funeralnych i martyrologicznych o Schulzu zwracał uwagę Jerzy Jarzębski, jednocześnie dostrzegając związane z nimi – wbrew zamiarom ich twórców – niebezpieczeństwo redukcjonizmu. „W tym momencie twórczość Schulza zrasta się na dobre z legendą biograficzną pisarza, [...] znika też Schulz jako człowiek uniwersalny, pozostaje udręczony Żyd czekający na śmierć”. I dalej: „Schulz odgrywał w życiu obydwie te role, ale – paradoksalnie – to ta druga przesądziła w większym stopniu o jego międzynarodowej sławie. Jako artysta i myśliciel droghobycki twórca stawia swoim odbiorcom znacznie wyższe wymagania, żąda dla siebie nie tylko uwagi w lekturze i inteligencji pozwalającej kojarzyć i odczytywać różne systemy znaków, ale też erudycji pozwalającej włączać w procesie odbioru rozmaite konteksty literackie i kulturowe. Jako Żyd skazany przez nazistowski system na śmierć i usiłujący, dzięki swym talentom malarskim, odwlec nieuchronną egzekucję wymaga głównie empatii<sup>62</sup>.

W podobnie sceptycznym tonie pisze Norman Ravvin, analizując pośmiertną obecność Schulza w literaturze międzynarodowej, między innymi w powieściach *Mesjasz ze Sztokholmu* Cynthii Ozick, *Patrz pod: Miłość Davida Grossmana* oraz *Praska orgia* Philipa Rotha. Ravvin stwierdza, że poza granicami Polski i poza zasięgiem języka polskiego „ikoniczność Schulza [...] jest w dużej mierze spowodowana okropnymi okolicznościami jego śmierci, która ma status paradygmatycznego aktu przemocy Niemców wobec Żydów w okupowanej Europie Wschodniej<sup>63</sup>. Twarz Schulza – pisze Ravvin – stała się emblematem Zagłady, niezależnie od tego, że najczęściej reprodukowany jest jego autoportret z *cliché-verre*'u *Dedykacja*, datowanego na mniej więcej 1920 rok (zresztą nie zachował się żaden autoportret artysty z okresu po roku 1939).

W imaginarium Zachodu Schulz odgrywa po śmierci rolę jakby odwrotną do roli Anne Frank. Podczas gdy ona „została przeobrażona w postać świetlanej, młodej świętej Holokaustu, w upostaciowanie dziecięcego pragnienia życia nawet w obliczu potwornych zdarzeń, w łaskawą zapowiedź powrotu normalności po Holokauście”, Bruno Schulz jako przeciwsymbol tego pocieszenia „musi

61 A. M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, przeł. M. Woźniak, R. Sosnowski, J. Kornecka, M. Surma-Gawłowska, M. Olszańska, Kraków 2006, s. 188.

62 J. Jarzębski, *Sklepy bławatne i sklepy cynamonowe*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019, s. 17.

63 N. Ravvin, *Veneration and Desecration: The Afterlife of Bruno Schulz*, w: *Bruno Schulz: New Readings, New Meanings / Nouvelles lectures, nouvelles significations*, published under the direction of / publié sous la direction de S. Latek, Montreal–Cracow 2009, s. 61. Tłumaczenie moje – J. O.



Mirosław Bałka, **Bruno Schulz**, 1982,  
fotografia Janusza Foglera

umierać, wciąż i wciąż, od kuli mordercy na ulicy Drohobycza. W kolejnych szkicach krytycznych, na kolejnych obwolutach książek, w kolejnych utworach autorów, którzy aspirują do miana jego akolitów, przywołuje się go po to, by s t a ł się swoją śmiercią”<sup>64</sup>.

Trudno się nie zgodzić, przynajmniej do pewnego stopnia, z obawami Ravvina. Zatrzymany w rytuale tanatycznym, Schulz przypomina jedną z tych smutnych figur woskowych, których egzystencję podtrzymuje „nałóg reprezentowania”. „Każdemu z nich wisiał z ust, już martwy, jak język uduszonego, ich krzyk ostatni”<sup>65</sup>. Czytam ten fragment *Wiosny* i nagle uderza mnie inne sformułowanie – n a ł ó g r e p r e z e n t o w a n i a ż a ł o b y.

## Drugie ciało pisarza

Nie miałem jednak racji, gdy pisałem, że nekrograf Schulza musi ograniczać się do *effigies*. Materialna historia jego ciała nie została przerwana w listopadzie 1942 roku. Ciałem pośmiertnym, które istnieje ponad utraconym grobem, są jego dzieła. Ktoś powie, że na koniec sam poddaję się „nałogowi żałoby”, szukając pocieszenia w apoteozie. Może to prawda. Ale nie o horacjańskim przetrwaniu w słowach i dzięki słowom mówię. Bo tym ciałem Schulza są nie słowa trwalsze niż ze spiżu, lecz papierowe kartki, zawsze gotowe się usunąć, choć przecież trwają jakimś prawem Odradka: rękopisy, rysunki, grafiki, urzędowe podania. Jak to możliwe?

Trzeba tylko zmienić punkt widzenia, oderwać się od nawykowych opozycji martwe–żywe, nieożywione–ożywione. Zaufać, że dochodzi tu do transgresji – wielu transgresji w obu kierunkach. Że materia Schulzowskiego archiwum nie jest bierna, lecz w kontakcie z badaczem „nabiera ciała”, ożywia się, staje się agensem. „Tam bowiem, gdzie pojawia się kryzys «realnego» ciała, tam uwalnia się siła nekroperformansu – zapośredniczonego w materialnych resztkach oddziaływania martwego ciała. Nekroperformans nie pyta bowiem o podmiot – tu same resztki, pozostałości oddziałują na żywych. Nekroperformans dokumentuje zatem to, co w pisaniu historii umarłych zostało nieuświadomione, przeoczone lub zepchnięte na margines życia politycznego i dyskursu historycznego”<sup>66</sup>. To właśnie jest drugie ciało Schulza, materialne i historyczne, którego wcześniej nie rozpoznałem – rozczłonkowane w archiwach, licytowane na aukcjach za dziesiątki tysięcy dolarów, eksponowane w muzeach i galeriach sztuki, ukrywane przez kolekcjonerów jak relikwie.

64 Ibidem, s. 62. Podkreślenie – J.O.

65 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 183.

66 D. Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016, s. 38.

[archiwum]

## Pomnik Brunona Schulza

Na początku lat osiemdziesiątych rzeźbiarz Marek Tomza, wówczas student Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, zaprojektował symboliczny nagrobek Brunona Schulza. Wprowadzenie stanu wojennego uniemożliwiło realizację jego pracy. Kolejną próbę autor podjął dopiero w roku 1989. Jednak również wtedy nie udało się planów urzeczywistnić, mimo że w sprawę zaangażował się Jerzy Ficowski, popularyzując projekt w prasie. Po trzydziestu latach prezentujemy archiwalną ikonografię projektu, udostępnioną nam życzliwie przez autora, wraz z autorskim opisem oraz komentarzem Ficowskiego.

jo

### **Marek Tomza:** *Zaproszenie do świata Brunona Schulza*

Pojawienie się białej krawędzi kamienia na szczycie stoku, w smudze światła późnego popołudnia, z zieleni ocieniających ścieżkę drzew, zakłóca wcześniejszą harmonię i poczucie bezpiecznego spokoju.

Po chwili ujawnia się reszta pochyłonych w naszą stronę pleców kamiennej białej tablicy. W tym samym momencie, w odległości dwu kroków za rażącą bielą pierwszego kamienia, wyłania się wypełnione ruchem sferyczne zwierciadło z czarnego szkła, osadzone w czarnym granicie.

Biała tablica pomimo pozornego zakłopotania, dotąd obecna jedynie krawędzią, utwierdza swoje przeznaczenie równoległością swojej podstawy do podstawy kamienia czarnego. Teraz możesz ocenić lustrzaną identyczność wymiarów i form obu tablic.

Czarny kamień, stając na naszej drodze, odkrywa uwodzicielską wersję innego świata, uśpioną w czarnym zwierciadle. Powstrzymany nagłą transformacją w obliczu sferycznej czerni lustra, rozpoznajesz do tej pory nieznaną rolę białej tablicy.



Marek Tomza, **Pomnik Brunona Schulza** (po zmroku, w blasku świecy u podstawy białej tablicy), model w skali 1:10, wysokość tablic w modelu 11 cm



Za plecami białej tablicy, zdjęcie z figurą, 1990

*poniżej* Po południu, w otoczeniu drzew, fotomontaż

Na jej licu znajduje się inskrypcja, na pierwszy rzut oka – nie do odcyfrowania. Dopiero w sferycznym wizerunku alternatywy naszego świata, w zasysającej światło czerni lustra, biała tablica odsłania swoje przeznaczenie.

To klarowne, osobiste zaproszenie do świata Brunona Schulza. Jego autograf. Jeśli je przyjmiesz, zaczekaj do zmroku. Płomień świecy u podstawy białej tablicy otworzy przejście na drugą stronę czarnego zwierciadła.

### **Jerzy Ficowski: Komentarz**

Marek Tomza, utalentowany twórca znakomitego projektu, podjął [...] starania o realizację pomnika. Jest to pomnik niezwykle, rzekłbym – pełen schulzowskiej ekspresji. Tworzą go dwie maceby (tzn. ustawione pionowo tablice nagrobne) o tych samych wymiarach: jedna biała, druga czarna. Ta pierwsza, biała, ma na swym licu sporządzony z ołowianych liter, przedstawiony „odwrotnie”, jak w odbiciu lustrzanym – podpis Brunona Schulza, jego autograf. Ta druga, czarna, ma w swej górnej partii wmontowane zwierciadło sferyczne z czarnego szkła; w nim ma się odbijać autograf – imię i nazwisko Schulza – przybierając w tym odbiciu swą prawidłową postać.

Obie tablice, zwrócone ku sobie licami, powinny być ustawione wśród traw i zieleni. Zbliżając się ku nim, zobaczymy już z pewnej odległości zwierciadło sferyczne na czarnej tablicy oraz znajdujący się nieco bliżej tył tablicy białej. Sferyczność zwierciadła i stopniowo zmniejszający się dystans, który nas od niego dzieli, sprawia, że widzimy najpierw niebo i wygiętą – dzięki sferyczności zwierciadła – linię horyzontu, następnie swe własne, nieco zniekształcone odbicie i – imię i nazwisko pisarza. Wszystko to, co tak wyraziście widoczne jest w zwierciadle czarnej tablicy, nabiera pogłębionych działaniem czarnego lustra barw... W ciemności świeca zapalona przed białą macebą rozwidnia jej powierzchnię, a migotliwość blasku sprawia wrażenie ruchu i kamienia, i naszych postaci, odbijających się w czerni obok autografu Schulza...

Jerzy Ficowski, *Pomnik Brunona Schulza*, „Życie Warszawy” 1989, nr 14 (fragment)



# Marian Jachimowicz: Wspomnienie Brunona Schulza

– Idzie. Tym swoim „karaluchowym” krokiem.

Zobaczyłem szare ubranie zawieszona na drobnym szkieleciku. Lewe ramię uniesione i wysunięte przed siebie, przeciskające się jakby przez zakamarki powietrza. Figurka niedorośla, stawiająca duże, rozpedzone kroki. To ten „owad” trochę jednak drapieżny. Nieswój w świetle. Oczy szare, ostrożnie cofnięte, nazbyt blisko siebie, badające i nieme. Niesymetryczna twarz z ruchliwymi jak czułki<sup>1</sup> uszami, odbiegającymi w tył w chwilach zgody na słowa rozmówcy. Uśmiech wiedzący, przekorny i wąski na niebieskawych wargach<sup>2</sup>.

Oswojony cytatem z *Sanatorium pod Klepsydrą* grał narzuconą mu przez los, a jednocześnie dobrowolną i lubianą rolę artysty. Zaczajony neurastenik tańczył przed światem taniec wyzbyty ciała, lecz naładowany pasją. Słowa zagarniały zgrabną syntezą połacie już gotowe i jakby czekające podsunęcia słuchaczowi, jednak czuło się doraźność pracy. Wyobraźnia rwała ponad<sup>3</sup> zwykłość, ale konstrukcje stały mocno. Może właśnie gotyk. Tyle że posługujący się nowym, lżejszym i mocniejszym materiałem.

Pokorny stał przed pałubami dadaistycznych rysunków nowych przyjaciół i przyznawał, że nie rozumie unistycznych obrazów, które beztrąsko wykladały abstrakcję. Ta jego domena wyrażona przez innych z planimetryczną prostotą i skąpstwem, szukająca trzeciego wymiaru w oglądającym, wydawała mu się obcą.

– Abstrakcja w poezji? Cóż to jest? Chyba złożona ze samych słów takich właśnie jak „abstrakcja”...

– Nie, nie chodzi tu o słowa abstrakcyjne. Poezja abstrakcyjna posługuje się słowami – symbolami konkretów, ale konkrety te są wyrwane z nudnego łańcucha przyczyn i skutków łatwo domyślnych, niepotrzebnie pętających. Zbija się je zgodnie z celem, dla którego powstaje utwór. – Tak chciałem wtedy odpowiedzieć, lecz nie bardzo się udało.

Jego wybujały intelekt dziwnie się wydawał zamknięty dla okazji bliskich mu gatunkowo. Dla osobników o przeroście indywidualistycznym. Nie zauważał, że ich rozumie. W istocie był otwarty dla nich na przestrzał. Przechodzili przez

---

1 Wyrażenie *jak czułki* dodane w indeksie górnym.

2 Akapit pierwotnie połączony z pierwszym.

3 Skreślone *miarę*.

niego oczywiście i banalni, obładowani maniackimi doktrynami, naiwni prorocy spraw odwiecznych. Ale intrygowała go pretensja wypisana na ich twarzach i bezradność nierozumiejących. Winy szukał w sobie. Pokorniał.

Wyobraźnia jego pasożytowała na organizmach nieprzetrawionych, na surowym zdrowiu lekceważonym przez półtwórców, toczył je, aż stawały się wynaturzone i – w sensie estetycznym – twórcze.

Jako twórca nie znosił dzieła skończonego. Pasja przetwarzania nie cofała się przed doskonałością. Rozkładała ją na elementy i zaczynała od... planimetrii. Oto sens unistycznej abstrakcji. Dawała elementy szukające Schulzów. Schulz<sup>4</sup> czekał na tych, którzy delektując się jego złożonością, potrafią wrócić do motywu.

Oderwani wybuchem dwóch jego książek, powracaliśmy<sup>5</sup> z trudem do rzeczywistości konwencjonalnej, opracowanej przez wieki i popularnej. Dziwił nas człowiek w praktycznych wymiarach.

Wdzięczni i nieśmiałyśmy za nim, gdy nas prowadził wzdłuż przeźroczy-  
stych zdań. Podziwialiśmy substancję promieniotwórczą, której wyolbrzymiały<sup>6</sup>  
zarys świetlny<sup>7</sup> miał kształt wątlęgo człowieka, lecz zesunięci na brzeg jego dzieła,  
wygasaliśmy z cudzej glorii.

W czterech<sup>8</sup> ścianach banału bierność stawała się cnotą. Stygliśmy odharto-  
wani<sup>9</sup>. Wielkie nasze ciała samym ciężarem bezwładu spychały wątlaka w ką-  
t egzystencji. Opiekowały się nim nasze grzeczne uśmiechy<sup>10</sup>.

Szedł pod niebem olbrzymim skarłały i szary, z lewą dłonią odwinietą poza  
siebie i odrzuconą od ciała w rodzaj steru, którym kierował myśl. Ręka ta szczupła,  
zdematerializowana, zdawało się, nie miała innej funkcji. Szedł ścieżką wśród zbóż  
odpływających srebrnie, niosących muzykę głośników z pobliskich domów otwar-  
tych na wiatr. Zanurzony w rozmowę, pochylony jak grusza, częstował egzotycz-  
nymi zdaniem. Ręka prawa podawała je pełne smaku; w delikatnym uchwycie  
tych palców wyczuwało się kształt. Z zdaniem w palcach przystanął z uchem pod  
ton. Szepnął nazwisko kompozytora<sup>11</sup>. Słowa, które podał, stały się cięższe<sup>12</sup>.

Zawahał się przed kładką. Potok był wesoły, dość szybko i zalotnie przebiegał  
pod dwoma dylami. „Nie, nie przejdę” – powiedział Schulz, lecz gdy ktoś podjął  
się przewodnictwa, z nagłą determinacją – przeszedł jak nad przepaścią.

4 *Schulz* dopisane ołówkiem nad *Szulc*.

5 Skreślone ołówkiem i dopisane *wycofywaliśmy się*.

6 Skreślone słowo *kształt*.

7 Słowo *świetlny* dodane w indeksie górnym.

8 Poprawione z *czterech*.

9 Słowo wzięte w nawias ołówkiem.

10 Skreślone piórem i wzięte w nawias ołówkiem *sci ciszane [?] głosy i subtelne spojrzenia*.

11 Zdanie wzięte w nawias ołówkiem.

12 Skreślone słowo *pełniejsze*.

Cierpiał na lęk przestrzeni. Opowiedział, jak w Tatrach rzucił się na ziemię, bo mu się zdawało, że go coś od niej odrywa.

Jakże więc oderwane i świadomą ironią zaprawione były jego projekty dalekich wycieczek. Jakieś bohemiady w cygańskim wozie, w których ja, przy nim mocarz, miałem odegrać rolę strażnika z jakimś straszliwym<sup>13</sup> karabinem na ramieniu.

Opowiadał. Gdy był mały, bawił się często talią kart. W łóżku<sup>14</sup> uświadamiał sobie ich bezbronność wobec nocy. Wstawał i dorysowywał<sup>15</sup> waletom szable, aby się miały czym bronić...

Więdlę marzenia o wspólnych wycieczkach.

A właśnie góry narzucały rozumienie: piękno – to kataklizm. Nie mogło się nie stać. Nie mogło nie zostać uznane – w każdym fibrze konieczne. Lecz piękno gór – to piękno nieorganiczne. Cierpienie materii – dla człowieka abstrakcja. Kataklizm oddziaływa tu jako absolut estetyczny. Pozwala adorować siłę. Litość dla ofiary (materia)<sup>16</sup> nie mąci nam czystości odbioru.

Estetyka Schulza – to estetyka organiczna. Kataklizm złagodzony ma wszelkie pozory ewolucji.

Drzewo wybuchło z ziemi, lecz któż miałby cierpliwość wybuch ten prześledzić? A drzewo zapisało się kształtem koniecznym i nieodpartym. Jeśli kształt wyniknie tu zbyt nieoczekiwany, zbyt indywidualny – dotyka uczucia. Drzewo – to już organizm. Łączy nas z nim<sup>17</sup> subtelne pokrewieństwo. Wyczuwamy klęski zwycięstwa.

I tu<sup>18</sup> podziwiamy siłę pierwotną, ale w podziwie błąka się teraz jakby współczucie dla organizmu, który jest tej siły tworzywem.

„Dotknąć człowieka – to rany...” Te słowa powiedział rzeźbiarz. W tym skrócie – cały sens. Dotknął tych ran palcami. Jakże więc dotknąć Schulza jako organizmu doświadczonego życiem. Jak dotknąć jego dzieła, które jest szeregiem błyszczących blizn. Zawsze dzieło zbyt piękne budzi lęk przed cierpieniem, w którym powstało<sup>19</sup>.

W opustoszałym domu, gdzie żyło dwoje malarzy, u których poznałem Schulza, znalazłem jego ostatnie listy. Niech mi będzie wolno przytoczyć słowa pisane do kogoś, kto odszedł przed nim. Słowa, które mógłby każdy z nas powtórzyć, nim opadną powieki:

**13** Wyrażenie *jakimś straszliwym* wzięte w nawias ołówkiem.

**14** Na początku zdania ołówkiem dodane słowo *Raz*.

**15** Poprawione ołówkiem na: *wstał i dorysował*.

**16** Słowo *materia* skreślone ołówkiem.

**17** Skreślone słowo *jakieś*.

**18** Skreślone: *wyczuw*.

**19** W indeksie górnym dopisane ołówkiem *powstaje*.

„... Właściwie nie mówiliśmy nigdy o rzeczach istotnych. Popularyzowaliśmy przed sobą wyniki naszych doświadczeń nie jak wtajemniczeni tej<sup>20</sup> samej tajnej wiedzy, ale jak profani. Teraz widzę, że trzeba było więcej zaufania do naszej bliskości, że trzeba było sięgać do aktualnych dla nas spraw i przedyskutować je na gorąco, tak jak to w monologach ze sobą samym robimy. Dystans nasz był sztuczny i konwencjonalny, polegał tylko na terminologii i słownictwie szkół różnych, istotnie identycznych pod względem ducha i intencji...”<sup>21</sup>

Śpieszącego do pracy zamordował gestapowiec kulą brauninga w tył czaszki. Leżącego już na bruku<sup>22</sup>, rozpoznał: „Zastrzeliłem twego Żyda” powiedział później do kamrata, który dotychczas ochraniał „swego” malarza<sup>23</sup>.

I jeszcze te słowa z ostatniego listu, napisane jakby za mnie:

„Jak smutno pomyśleć, że pod Mazepy 30, gdzie tyle miłego przeżyłem, już nikogo nie będzie, że to wszystko już tylko legenda”.

Ostatnim obrazem, nad którym pracował, był podobno „Don Kichot”<sup>24</sup>.

7.V.46.

*M. Jachimowicz*

Do druku podały: Karina Berk, Karolina Brach, Laura Jasińska i Katarzyna Warska

---

**20** Skreślone *samej taj*.

**21** Wielokropek skreślony ołówkiem.

**22** Powyżej dopisane: *Dopiero wtedy gdy już leżał*.

**23** Poniżej ołówkiem dopisany kolejny akapit: *Ostatnim utworem, nad którym pracował, był podobno „Don Kichot”*.

**24** Całe zdanie skreślone ołówkiem.



Marian Jachimowicz (na pierwszym planie) z żoną określoną na odwrocie jako „sąsiad i znajomy”, Łomża 16 XII 1927

poniżej Marian Jachimowicz, **Autoportret**,  
Wałbrzych 22 X 1961

# Stanisław Rosiek: „Tak bliscy mi, jak sam sobie jestem bliski”. Jachimowicz o Schulzu i borysławskim „zagłębiu poetyckim”

## 1.

Po raz pierwszy przeczytał o Schulzu w 1934 roku, gdy – wraz z żoną – prowadził w Grudziądzu kiosk tytoniowy. Nie było im tam łatwo. W jednej z wielu wersji własnego życiorysu skarżył się po latach: „Trwało to rok, zabierając mi czas od 7-mej rano do 12-tej w nocy. Nie dając nam dwojgu, prócz wyżywienia, żadnego zarobku mimo 600 złotych czystego dochodu. Przez rok mieliśmy tylko dwa dni wolne: drugi dzień Bożego Narodzenia i drugi dzień Wielkanocy”<sup>1</sup>. Nic więc dziwnego, że **M a r i a n P a n k r a c y J a c h i m o w i c z**, wówczas niespełna trzydziestoletni preparator ptaków i adept poezji (urodził się 12 maja 1906 roku w Schodnicy w powiecie drohobyckim), postanowił wraz z żoną powrócić do swoich rodzinnych stron. Decyzja okazała się słuszna. „Wróciliśmy do Borysławia i tu – relacjonuje z przejęciem – przyszła na mnie wielka odmiana”<sup>2</sup>.

Jak do niej doszło? I dlaczego? W kogo przemienił się preparator ptaków?

W swoich rodzinnych stronach Jachimowicz wszedł do środowiska młodych artystów i pisarzy, którym po latach poświęci artykuł wspomnieniowy *Borysław – zagłębie poetyckie*<sup>3</sup>. W chronologicznie wcześniejszej, życiorysowej wersji napisze o tym „zagłębiu” tak: „Zarabiałem po dawnemu wypychaniem ptaków, ale poznałem młodego malarza, Marka Zwillich (przyjaciela Kantora), i jego narzeczoną, Annę Płockier, a przez nich: rzeźbiarza Henryka Wicińskiego, Brunona Schulza, Juliusza Wita i Artura Rzeczycę”<sup>4</sup>. Należący do tego kręgu Schulz wkrótce okaże się dla Jachimowicza najważniejszą postacią.

---

1 „Marian Jachimowicz” [życiorys], maszynopis na papierze nadbitkowym, s. 3, zbiory Ossolineum, Akc. 41/2000. Archiwum Mariana Jachimowicza. Papiery osobiste i rodzinne, życiorys, bibliografie.

2 Ibidem.

3 M. Jachimowicz, *Borysław – zagłębie poetyckie*, „Twórczość” 1958, nr 4, s. 56–74.

4 „Marian Jachimowicz” [życiorys], s. 3.

Autor głośnych już wówczas *Sklepow cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* stał się dla młodszego o kilkanaście lat początkującego poety punktem orientacyjnym i przewodnikiem w świecie literackim. „Poprzez bibliotekę poetycką Schulza [poznałem]: twórczość Ważyka, Jastruna i – Leśmiana”<sup>5</sup>. Wcześniej horyzonty literackie Jachimowicza wyznaczali Żeromski i Pawlikowska-Jasnorzewska. Bliska znajomość z Schulzem odegrała dużą rolę w kształtowaniu się jego literackiej świadomości. W prozie autora *Sklepow cynamonowych* Jachimowicz widział czystą poezję. „Niekorzystny dla Schulza [...] jest fakt – wywołał – że układ graficzny jego dzieł myli prozaików, pozwala im traktować go jako konkurenta, przyrównywać do wszelkiego rodzaju prozy «wzorowej» i dochodzić do wniosku, że coś się tu nie zgadza. A Schulz – to najczystszy poeta, i tylko ci z prozaików, którym poezja współczesna nie jest obca, mogą zrozumieć nowatorstwo Schulza”<sup>6</sup>.

Jachimowicz nie staje się jednak uczniem autora *Sklepow cynamonowych*. Jako poeta spogląda raczej w stronę awangardy krakowskiej – z Julianem Przybosiem na czele, co po wielu latach, gdy w czasie odwilży ukaże się jego debiutancki tom *Ścieżką konieczną*, dostrzegą krytycy<sup>7</sup>. Jest rok 1957. Debiutant ukończył niedawno pięćdziesiąt lat. Jako poeta jest przybyszem z przeszłości. Rozminął się ze swoją epoką. W jednej z recenzji Jerzy Kwiatkowski pisał: „Książka, która ukazuje się jako odgrzebany z szuflady rękopis – nie ma miejsca w historycznym procesie literackim. W tym sensie – stanowi zjawisko spoza czasu”<sup>8</sup>.

W swojej epoce Jachimowiczowi nie udało się wyjść ze swoimi wierszami zbyt daleko poza krąg borysławskich przyjaciół, w którym jednak zyskał ważną pozycję (Anna Płockier z zachwytem: „porządkowałam swoje papiery i znalazłam paczkę pańskich wierszy – nigdy nie wydały mi się tak piękne”<sup>9</sup>). Ale i do tego kręgu prowadziła daleka droga. Zachwyt przyjaciółki nosił datę 1939 roku. Zachowane w Ossolineum życiorysy – pisane w różnych latach i z różnych okazji

5 Ibidem. O tej bibliotece pisał też później parokrotnie: „Biblioteka jego pełna była książek z dedykacjami autorów. Wielkiemu artyście składali hołd nasi czołowi prozaicy i poeci” (M. Jachimowicz, *Bruno Schulz*, „Poezja” 1966, nr 4, s. 86). Ocalały z niej zaledwie dwa tomy (*Charaktery* Zofii Nałkowskiej z dedykacją autorki i drugi tom *Filozofii sztuki* Taine’a z exlibrisem Stanisława Weingartena), które Jachimowicz wypożyczył od Schulza i – jak po latach mówił Jackowi Czarnikowi – „nie miał już okazji ich oddać” (*Kometa*, druk okolicznościowy towarzyszący „Spotkaniom w okolicach sklepow cynamonowych” w Dierżoniowie).

6 M. Jachimowicz, *Bruno Schulz*, s. 84.

7 Por. J. Sławiński, *O liryce Mariana Jachimowicza*, „Twórczość” 1957, nr 8, s. 141–144; P. Kajewski, *Gęste emalie*, „Odra” 1958, nr 9, s. 6 („poetyka «czystej» awangardy międzywojennej Peipera i Przybosia”); M. Grześczak, *Nad liryką Jachimowicza*, „Tygodnik Zachodni” 1960, nr 27, s. 7 („Od Przybosia różni się Jachimowicz zawikłaniem metafory”).

8 J. Kwiatkowski, *Marian Jachimowicz*, „Życie Literackie” 1960, nr 21 (z 22 maja), s. 9.

9 List Anny Płockier do Mariana Jachimowicza z marca 1939 roku (w archiwum Mariana Jachimowicza w Powiatowej i Miejskiej Bibliotece Publicznej „Biblioteka pod Atlantami” w Wałbrzychu).

– pokazują życie pełne dramatyzmu i nagłych zawirowań. Jachimowicz wczesnie traci rodziców. Jako jedenastolatek podąża za starszym bratem do Budapesztu, gdzie zostaje uczniem preparatorskim doktora Adolfa Lendla, zoologa i entomologa („Pył gipsowy z arsenikiem zatruwał płuca młode. Ałun [...] wyżerał rany pod paznokciami”<sup>10</sup>). Przez wiele lat jedyny kontakt z polszczyzną to listy od siostry. Do Polski wraca pod koniec 1922 roku. Dwa lata później jest już w Łomży, gdzie przez następnych osiem prowadzi samodzielnie preparatornię zwierząt. Nie tylko. „Tam, w Łomży – odnotowuje w szkicu autobiograficznym – zacząłem się kształtować jako poeta. Tam powstał mój pierwszy, nigdy nie drukowany tomik wierszy. [...] Tam po raz pierwszy zetknąłem się, mając lat 18, z poezją Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej. Od niej zaczęła się dla mnie poezja nowoczesna”<sup>11</sup>.

## 2.

Powrót do Borysławia – po grudziądzkim epizodzie – pozwolił Jachimowiczowi nawiązać bliskie kontakty z kręgiem artystów i umożliwił ową „wielką odmianę”, o której pisał w *Życiorysie*. W tym przemysłowym mieście, niewidocznym dla artystycznych ośrodków Warszawy, Krakowa czy nawet nieodległego Lwowa, odnajdują się i spotykają artyści o różnych metrykach i biografiach. Proces ten Jachimowicz przedstawia za pomocą fizykalnych metafor: „Według odwiecznych praw powstają środowiska. Jest jakieś jądro, które przyciąga, i elektrony, które krążą. Na początku była sztuka. Wokół niej krążyłem od dawna. Coraz bliższymi pierścieniami. Mgławicowo. Potem zauważyłem innych. Krążyliśmy razem. Prawem determinizmu czy indeterminizmu odrywało się od jednych, łączyło z drugimi. Tak zderzyliśmy się z Maćkiem, Anią, Schulzem, Witem, Rzeczycą, Wicińskim i resztą plejady”<sup>12</sup>.

Skupiają się wokół Maćka (Marka) Zwillicha, wówczas studenta malarstwa w Krakowie, później w Warszawie, i członka Grupy Krakowskiej<sup>13</sup>. Jachimowicz nawiązuje z Zwillichem pierwsze kontakty. „Przyprowadził go do mnie jego przyjaciel z czasów szkolnych. [...] Od niego dowiedział się Maciek, że piszę”<sup>14</sup>. Do pierwszego spotkania doszło podczas wakacji 1937 roku, które Zwillich spędzał w rodzinnym Borysławiu. O czym mogliby rozmawiać młodzi twórcy, jeśli nie o sztuce w ogóle („Maciek mnie odnowił. Zaczął od tego, że wszystko, co mi się

10 „Marian Jachimowicz” [*Życiorys*], s. 2.

11 Ibidem, s. 3.

12 M. Jachimowicz, *Borysław – zagłębie poetyckie*, s. 58.

13 Należeli do niej między innymi: Maria Jarema, Henryk Wiciński, Tadeusz Kantor, Jonasz Stern czy wreszcie bliska mu Anna Płockier.

14 M. Jachimowicz, *Borysław – zagłębie poetyckie*, s. 58.



w malarstwie podobało, nazwał bohomasami”<sup>15</sup>) i o własnej twórczości. Poeta pokazuje malarzowi swoje poetyckie próby („Potraktował [je] życzliwie. Przyznał, że są lepsze, niż się spodziewał”<sup>16</sup>). Ośmielony takim przyjęciem, Jachimowicz nazajutrz wręcza mu wiersz napisany nocą specjalnie dla niego. „Uwiodłem sobie przyjaciela. Tak zaczęliśmy krążyć razem”<sup>17</sup>. Wiersz jest skrytą pochwałą związanej właśnie przyjaźni artystów:

W sadzie  
 pasłeś obłoki i księżyc rogaty  
 Gościnne klękały tve drzewa  
 U nóg nam łąsiły się trawy  
 gdyś podpalał wysoki stos nieba  
 i odbijał go w białym uśmiechu  
 Długośmy wypłatywali bodziaki pierwszych gwiazd.<sup>18</sup>

Zwillich musiał istotnie wysoko oceniać wiersze młodego, choć starszego od siebie o kilka lat początkującego poety, skoro zabrał je do Warszawy i pokazał Świętopelkowi Karpińskiemu i Józefowi Łobodowskiemu (a ci zwrócili uwagę na dojrzałość formy). Jachimowiczowi pozostawił do czytania tom *Pieśni Bilitis*. Egzemplarz otrzymał z dedykacją od Anny Płockier, swojej życiowej partnerki, podobnie jak on studentki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W następnych miesiącach Jachimowicz utrzymuje kontakt korespondencyjny z parą młodych artystów. Zdaje się, że aktywniejsza w tym była Płockier. „Nieznani sobie osobicie, poznaliśmy się z najlepszej strony. [...] Ta niematerialna znajomość bardzo zbliżała”<sup>19</sup> – komentuje Jachimowicz. Artyści przysyłają mu do Borysławia czasopisma i nowiny z wielkiego świata – najpierw z Krakowa, lecz wkrótce już z Warszawy, dokąd przenieśli się po antysemickich akcjach w krakowskiej akademii i reakcji Zwillicha, który w konsekwencji został relegowany<sup>20</sup>.

15 Ibidem.

16 Ibidem.

17 Ibidem, s. 59.

18 We wspomnieniach Jachimowicz wskazuje, że wiersz nosił tytuł *Biały uśmiech*. Żaden utwór tak zatytułowany nie zachował się. W zbiorze *Ścieżką konieczną* (który ukazał się z informacją „Utwory zawarte w tej książce powstały w latach 1938–1947”) znajduje się natomiast wiersz, w którym pojawia się metafora „białego uśmiechu” (Kraków 1957, s. 53). Sądzę, że o nim właśnie mowa. Żaden szanujący się poeta awangardowy nie użyłby tej samej metafory w dwu różnych wierszach. O tym, że ukrytym bohaterem wiersza jest Zwillich, przekonuje też fragment wspomnień Jachimowicza, w którym także mowa jest o „białym uśmiechu” i arkadyjskiej aurze towarzyszącej spotkaniu obu twórców (*Borysław – zagłębienie poetyckie*, s. 58).

19 Ibidem, s. 59.

20 Zdarzenia te przedstawia w swojej książce Anna Kaszuba-Dębska (*Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2015, s. 55–56).



Marek Zwillich, fotografia z końca lat trzydziestych, Zakład Fotograficzny W. Russ w Drohobyczu. Ze zbiorów Powiatowej i Miejskiej Biblioteki Publicznej „Biblioteka pod Atlantami” w Wałbrzychu

*na stronie obok* Anna Płockier, *dwie fotografie amatorskie z końca lat trzydziestych, poniżej* fotografia z czasów studenckich



Osobiście cała trójka spotkała się, „gdy przyszły nowe wakacje”<sup>21</sup> – w 1938 roku. Zwillichowie i Jachimowicz są już teraz sąsiadami. Mieszkają po przeciwnej stronie ulicy Mościckiego (numery 30 i 33), ulicy, która w najbliższych latach dwukrotnie zmieni nazwę – najpierw na Szczorosa (okupacja sowiecka), później Mazepy (okupacja niemiecka). Mimo tych toponimicznych nieciągłości sceneria ich spotkań pozostaje ta sama – bez zmian większych niż te, które wynikają z następstwa pór roku. Nakreślony po latach przez Jachimowicza opis ukazuje krainę szczęśliwości, którą zamieszkują i współtworzą młodzi artyści – rodzaj Schulzowskiej „republiki marzeń”:

„Kilkadziesiąt kroków z mego mieszkania i już się było u nich. Po drugiej stronie ulicy dom z zieloną werandą za zmurszałymi sztachetami<sup>22</sup>. Wkomponowany w dwa przyjazne sady: jeden od ulicy częstował wiśniami, drugi w głębi przyklekał pod ciężarem grusz i jabłoni. A dalej pola, gdzieniegdzie domki, wreszcie lasy i góry.

Tu, po miękko poddających się schodach wchodziliśmy wszyscy do wnętrza zawieszonych unistycznymi kompozycjami Maćka i umiłowanymi przez niego prymitywami dziecięcych malowanek. Tu zażywaliśmy ciepła przyjaźni, entuzjazmu dla sztuki i rozbłyków świadomości w pasjonujących nas sprawach. Stąd schodziliśmy w sad, w dalszy ciąg rozmowy, by odpocząć na trawie i nacieszyć się obłokami. Stąd większość zesła – w śmierć”<sup>23</sup>.

*Et in Arcadia ego.* Na razie jeszcze Zwillich i niebawem też Płockier, nieświadomi swoich przyszłych losów, skupiają wokół siebie malarzy i poetów – z Borysławia i okolic. Wkrótce dołączy do nich drohobyczanin Bruno Schulz.

Niewiele wiadomo, w jaki sposób autor wydanego kilka miesięcy wcześniej *Sanatorium pod Klepsydrą* trafia do tego kręgu. Najwięcej mówi o tym lakoniczna relacja Jachimowicza: „Pełni zachwyty dla dzieł Schulza, Ania i Maciek złożyli mu wizytę w Drohobyczu. Przyjechali oczarowani. Obiecał, że przyjedzie. Właśnie siedziałem u nich, gdy Maciek, wyglądając przez okno powiedział: «Idzie»”<sup>24</sup>.

### 3.

Słowo „idzie” Jachimowicz powtórzy w swoich wspomnieniach parokrotnie. O b r a z S c h u l z a n a d c h o d z ą c e g o, Schulza, który znany mu był dotąd z lektury, a teraz objawia się nagle jako istota cielesna – stanie się stałym elementem

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> W 1965 roku na prośbę Ficowskiego drohobycki fotograf Artur Klügler zrobił serię zdjęć przedstawiających miejsca związane z życiem Schulza. Jednym z tych miejsc był dom Zwillicha w Borysławiu. Fotografie opublikował Ficowski w pierwszym wydaniu *Regionów wielkiej herezji* (Kraków 1967, s. 210). Inny jej wariant znaleźć można w pierwszym wydaniu *Księgi listów* (Kraków 1975, il. 11).

<sup>23</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 62; podobny fragment w: M. Jachimowicz, *Bruno Schulz*, s. 85.



Dawny dom rodzinny Marka Zwillicha  
w Borysławiu, 1965, fotografia Artura Klüglera,  
reprodukcja za pierwszym wydaniem **Księgi  
listów** (Kraków 1975)

*poniżej* Wariant z pierwszego wydania  
**Regionów wielkiej herezji** (Kraków 1967)

wspominającej wyobraźni. Nie jest to jednak obraz stabilny i jednoznaczny. Idący Schulz w miarę upływu czasu przemienia się. Wyobrażenia Jachimowicza ewoluują. Ten rozciągnięty na lata proces można dostrzec w kolejnych wariantach tekstu wspomnień, w których zastyga jego ruchliwa wyobraźnia. W przedstawionych poniżej fragmentach zaznaczono tymi samymi kolorami elementy, które się powtarzają:

**Rok 1946:** **Idzie.** Tym swoim „karaluchowym” krokiem. **Zobaczyłem szare ubranie zawieszzone na drobnym szkieleciku. Lewe ramię uniesione i wysunięte przed siebie, przeciskające się jakby przez zakamarki powietrza. Figurka niedorośla, stawiająca duże, rozpędzone kroki. To ten „owad” trochę jednak drapieżny. Nieswój w świetle. Oczy szare, ostrożnie cofnięte, nazbyt blisko siebie, badające i nieme. Niesymetryczna twarz z ruchliwymi jak czułki uszami, odbiegającymi w tył w chwilach zgody na słowa rozmówcy. Uśmiech wiedzący, przekorny i wąski na niebieskawych wargach.** Oswojony cytatem z *Sanatorium pod Klepsydrą* grał narzuconą mu przez los, a jednocześnie dobrowolną i lubianą rolę artysty. Zaczajony neurastenik tańczył przed światem taniec wyzbyty ciała, lecz naładowany pasją. **Słowa zagarniały zgrabną syntezą połącie już gotowe i jakby czekające podsunięcia słuchaczowi, jednak czuło się doraźność pracy. Wyobraźnia rwała ponad zwykłość, ale konstrukcje stały mocno. Może właśnie gotyk. Tyle że posługujący się nowym, lżejszym i mocniejszym materiałem.**

**Rok 1958:** „**Idzie**”. **Spojrzałem [...]. Szary człowieczek mijał kościół po drugiej stronie ulicy. Spieszył się. Zmaterializował mi się szaro, z barw jego książek została ta jedna. Ochronny kolor wrażliwości. Wspaniała polszczyzna jego książek w ustach autora dźwięczała obco. Poza tym „r” wymawiał infantylnie. Słownik bogaty roił się od wyrazów celnych, lecz domagających się od słuchacza ściślejszej wiedzy z wielu dziedzin. Niezwykle estetyczne były mimowolne skojarzenia. Od słów odzyskiwał barwy.**

**Rok 1966:** „**Idzie**”. **Spojrzałem [...]. Szary człowieczek mijał kościół po drugiej stronie ulicy. Szare ubranie zawieszzone na drobnym szkieleciku. Lewe ramię uniesione i wysunięte przed siebie, przeciskające się jakby przez zakamarki powietrza. Figurka niedorośla, stawiająca duże rozpędzone kroki. Zmaterializował mi się szaro. Z barw jego książek została ta jedna. Ochronny kolor wrażliwości. Oczy szare ostrożnie cofnięte, nazbyt blisko siebie, badające i nieme. Niesymetryczna twarz z ruchliwymi jak czułki uszami, odbiegającymi w tył w chwilach zgody na słowa rozmówcy. Uśmiech wiedzący, przekorny i wąski na niebieskawych wargach. Wspaniała polszczyzna jego książek w ustach autora dźwięczała obco. Poza tym „r” wymawiał infantylnie. Słownik bogaty roił się od wyrazów celnych, lecz domagających się od słuchacza ściślejszej wiedzy z wielu dziedzin. Słowa zagarniały zgrabną syntezą połącie jakby gotowe i czekające podsunięcia, jednak czuło się doraźność pracy. Wyobraźnia rwała ponad zwykłość, ale konstrukcje stały mocno. Od słów odzyskiwał barwy.**

Nagle pojawienie się autora *Sklepów cynamonowych* jest dla wspominającego szokiem, który utrzymuje się z różną intensywnością przez lata. Jachimowicz nie potrafi harmonijnie połączyć w jedną całość wizerunku pisarza i jego dzieła, które poznał wcześniej. Schulz „z krwi i kości” wydaje mu się kimś, kto nie dorasta do literackich utworów sygnowanych jego imieniem. Pierwsza relacja wspomnieniowa o spotkaniu z Schulzem, z 1946 roku, nosi w sobie największy ładunek tłumionego, choć przecież wyraźnie wyczuwalnego zaskoczenia i rozczarowania, z którego rodzi się dystans. Idący ulicą człowiek wydaje się Jachimowiczowi nie-ludzki, inny i w pewien sposób „obcy”. W jego oczach to bardziej owad niż człowiek, owad przypominający „karalucha”, który wypelzł z jakiegoś kąta *Sklepów cynamonowych*. Abiektałość opisu cielesności Schulza stanie się jeszcze wyraźniejsza, jeśli przywołamy opis postaci Zwillicha o „białym uśmiechu”. Już nie w wierszu, lecz we wspomnieniu Jachimowicz przedstawia go w taki sposób: „Maciek ciepło błyskał szklami. Ciepło szło od oczu skrojonych z nieco wschodnim przepychem. Miał biały uśmiech i coś w charakterze, co nakazywało czystość, jak piękna książka nakazuje, by jej nie splamić”<sup>25</sup>. Stylistyczne antypody. Podobna jak w przedstawieniu Schulza tonacja emocjonalno-stylistyczna pojawi się w opisach osób należących do borysławskiej plejady bodaj tylko raz, gdy Jachimowicz, charakteryzując Rzeczycę, napisze – nie wiadomo po co – „Drobniutki [...] z ładnymi, ale już nadpsutymi ząbkami”<sup>26</sup>. Ale jest to zaledwie krótkie odsłonięcie. Tak abiektałnego opisu jak ten, którym opatrzył idącego Schulza – nie znajdziemy. Jachimowicza razi w człowieku, który jest autorem *Sklepów cynamonowych*, nie tylko „owadzi” wygląd, lecz także „obca” artykulacja – a szczególnie infantylna wymowa głoski „r”. Trudno to uzgodnić z innymi świadectwami współczesnych, którzy zwracali uwagę na uwodzicielski głos Schulza – i nieraz poddawali się jego mocy.

Zdaje się, że nikt z borysławskiego kręgu przyjaciół – na czele z samym Schulzem – nie był świadom wewnętrznych rozterek Jachimowicza. Zdaje się też, że nikt z nich nie podzielał jego uprzedzeń. Jachimowicz ma w tym względzie inne zdanie. Sądzi, że odczucie abiektu było powszechne. Gdy w jednym ze wspomnień powraca myślą do pierwszego spotkania z Schulzem<sup>27</sup>, pisze kilka

25 Idem, *Borysław – zagłębienie poetyckie*, s. 58.

26 Ibidem, s. 67.

27 Inny obraz: „Szedł pod niebem olbrzymim skarłały i szary, z lewą dłonią odwinęty poza siebie i odrzuconą od ciała w rodzaj steru, którym kierowała myśl. Ręka ta szczupła, zdematerializowana, zdawało się, nie miała innej funkcji. Szedł ścieżką wśród zbóż odpływających srebrnie, niosących muzykę głośników z pobliskich domów otwartych na wiatr. Zanurzony w rozmowę, pochylony jak grusza, częstował egzotycznymi zdaniami. Ręka prawa podawała je pełne smaku; w delikatnym uchwycie tych palców wyczuwało się kształt. Z zdaniem w palcach przystanął z uchem pod ton. Szepnął nazwisko kompozytora. Słowa, które podał, stały się cięższe” (M. Jachimowicz, *Wspomnienie Brunona Schulza*, rękopis w archiwum Mariana Jachimowicza w Powiatowej i Miejskiej Bibliotece Publicznej „Biblioteka pod Atlantami” w Wałbrzychu, pierwsza publikacja w niniejszym

zastanawiających zdań, w których akcentuje kolektywność doświadczenia: „S t y g l i ś m y odhartowani. Wielkie n a s z e ciała samym ciężarem bezwładu s p y c h a ł y w ą t ł a k a w kąt egzystencji. Opiekowały się nim n a s z e grzeczne uśmiechy”<sup>28</sup>. Wynika z tych słów, że jedynie dobre wychowanie powstrzymało młodych artystów przed odrzuceniem Schulza? Czy jednak istotnie było to doświadczenie, które podzielali inni? Mało prawdopodobne, choć trudno to dzisiaj rozstrzygnąć. Jachimowicz raczej daje świadectwo wyłącznie własnego kłopotu z akceptacją człowieka o nazwisku „Schulz”.

Sam Jachimowicz próbował wyjaśnić (więc też jakoś usprawiedliwić) swoją abiektalną reakcję na Schulza. W ostatnim chronologicznie wspomnieniu o pisarzu wyznaje: „Był to pierwszy człowiek wielki w literaturze, jakiego osobiście poznałem. Dysproporcja między dziełem a jego autorem uderzała mnie zbyt mocno. Po latach dopiero zrozumiałem, że przyczyna tkwi w odbiorcy, w niedostatku wiedzy o życiu. Dysproporcji nie było. To sąd nasz o ludziach bywa płytki”<sup>29</sup>. Poznawanie wielkiego człowieka wymaga zmiany perspektywy. Podobnie jak właściwe rozpoznanie ogromu morza. Jachimowicz wspomina, że rozczarował się, gdy pierwszy raz je zobaczył: „Wydawało mi się za małe. Nie wiedziałem, że trzeba na nie spojrzeć z pewnej wysokości”. Tak samo z Schulzem. „Przeżywałem kryzys pojmowania artysty” – pisze. „Zobaczyłem niezwykłego pisarza oczyma większości ludzi, lecz zrozumiałem, że w pustych oczach największa treść staje się pustką. Czulem krzywdę takiego (czy tylko takiego?) człowieka, co więcej, czulem, że sam go krzywdzę, notując w pamięci urazy do drobnych ludzkich usterek. Nie ma niecelowości, skoro uznajemy skutki. Skutkiem było dzieło. Dzieło przyjąłem z entuzjazmem. Czemuż o człowieka musiałem z sobą walczyć?”<sup>30</sup>.

W miarę upływu czasu początkowa ambiwalencja zostaje złagodzona. W kolejnych edycjach wspomnień abiektalna niechęć stopniowo łagodnieje. Przemiana biegnie w przeciwnym kierunku niż u Kafki: „owad” przekształca się w „szarego człowieka”. A w końcu – szary Schulz „od słów odzyskuje barwy”, co rozumieć można w taki sposób, że dzieło opromieniło swojego autora blaskiem, którego jako człowiek nie posiadał.

#### 4.

W borysławskiej arkadii Schulz pojawia się po raz pierwszy w czerwcu lub lipcu 1938 roku. Nie później. W sierpniu spędza trzy tygodnie w Paryżu i stan jego

---

zeszycie „Schulz/Forum” na stronach 187–191). Fragment ten wszedł z drobnymi odmianami do: idem, *Bruno Schulz*, s. 88.

<sup>28</sup> Idem, *Wspomnienie Brunona Schulza*, s. 188. Podkreślenie moje – S. R.

<sup>29</sup> Idem, *Bruno Schulz*, s. 86.

<sup>30</sup> Ibidem (podobnie wcześniej w: idem, *Borysław – zagłębienie poetyckie*, s. 61).





Bruno Schulz, Laura Würzberg, Marian Jachimowicz, Anna Płockier, lato 1938, fotografia Marka Zwillicha. Ze zbiorów Powiatowej i Miejskiej Biblioteki Publicznej „Biblioteka pod Atlantami” w Wałbrzychu

ducha po nagłym powrocie nie skłaniał raczej do zawierania nowych przyjaźni – choć kto wie, czy u niedawno poznanych artystów nie szukał pocieszenia po paryskiej traumie. Spotykają się zazwyczaj w niedzielę. Jedno z takich spotkań zostało utrwalone na fotografii. Przedstawia ona siedzących na trawie: Schulza, Laurę Würzberg, Annę Płockier – za nimi na leżaku Jachimowicz. Niewidoczny, choć obecny Zwillich trzyma w ręku aparat fotograficzny. Nie odważył się chyba zwrócić uwagi Schulzowi, żeby spojrzął w jego stronę i nie uciekał spojrzeniem gdzieś poza kadr. Scena istic arkadyjska. Anna ubrana w letnią sukienkę w groszki trzyma na dłoni drewnianego lub może raczej wypchanego ptaka i zalotnie spogląda w obiektyw, przez który patrzy na nią narzeczony. Laura, tajemnicza przyjaciółka Schulza (razem przyjechali tu z Drohobycza), także się uśmiecha. Przy jej lewej dłoni lornetka, która była lub dopiero będzie rekwizytem jakiejś wspólnej zabawy. Jachimowicz, wyglądający starzej, niżby to wynikało z metryki, wyznacza górny wierzchołek trójkąta upozowanych (przez fotografa?) postaci. Dominuje. Z jego twarzy trudno wyczytać, że ma pewien kłopot – i to niemały – z akceptacją niedawno poznanego autora *Sklepów cynamonowych* – jako człowieka-który-jest-autorem. Jest lato 1938 roku. Jachimowicz opublikuje to zdjęcie w 1964 roku w „Wałbrzyskiej Trybunie”. Wycinek prześle Ficowskiemu<sup>31</sup>, który włączy fotografię do kanonu schulzowskiej ikonografii<sup>32</sup>. Utrwalona scena stanie się emblematem całej serii zdarzeń wspólnych: spotkań, rozmów, zabaw, którym kres położy dopiero śmierć ich uczestników.

Od czasu pierwszego spotkania („idzie!”) Schulz i Jachimowicz mają też bezpośrednie kontakty. I to dość intensywne. Jesień 1938 roku będzie świadkiem wielu przyjaznych gestów ze strony Schulza. Dzięki zachowanej kopercie z datą<sup>33</sup> wiemy, że już 24 października pisał do Jachimowicza (choć nie wiemy, w jakiej sprawie). 12 listopada tego roku ofiarowuje mu wraz z dedykacją egzemplarz *Sanatorium pod Klepsydrą*<sup>34</sup>. Tematem kilku późniejszych listów są starania o pracę dla Jachimowicza. Schulz próbuje w tej sprawie wykorzystać jakieś swoje

31 Z komentarzem: „Załączam wycinek z «Wałbrzyskiej Trybuny» – dla reprodukcji fotografii, którą robił Maciek, gdy my we czworo: Schulz, Laura, Ania i ja uśmiecaliśmy się do Niego i do słońca (chyba sierpniowego) w 1938 r.”. List Mariana Jachimowicza do Jerzego Ficowskiego z 20 kwietnia 1964 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje*, oprac. J. Kandziora, Gdańsk [w druku].

32 Reprodukacja nie znajduje się jednak w pierwszym wydaniu *Regionów wielkiej herezji* z 1967 roku, lecz dopiero w *Księdze listów* (1975). Ficowski poświęca fotografii, a ściślej: ustaleniu tożsamości jednej ze sfotografowanych osób, osobny szkic pt. *Panna Laura, czyli zagubione personalia* (w: *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986, s. 42–46, przedruk pod zmienionym tytułem *Rewindykacja z niebytu i niepamięci*, w: *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 137–144). O fotografii pisała także Anna Kaszuba-Dębska (*Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016, s. 25–26).

33 W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie (sygn. 1942, k. 9, dar Mariana Jachimowicza z 1992 roku, inw. 4185–4186).

34 W 1992 roku książka znajdowała się w zbiorach Jachimowicza.

kontakty w rafinerii naftowej „Polmin”<sup>35</sup>. Nie ma przy tym żadnych kłopotów z akceptacją fizyczności swego młodszego kolegi po piórze. Co więcej, jest dobrego zdania o jego osobistej atrakcyjności. Przed spotkaniem dotyczącym pracy radzi mu, by starał się spodobać. Jest pewien, że przyjdzie mu to łatwo, jeśli „się zda na swoją naturę i wdzięk wrodzony”<sup>36</sup>.

Zastanawiająca asymetria! Nie jedyna zresztą w ich relacji. Schulz bowiem nie potrafi z kolei znaleźć drogi do poezji pełnego wdzięku Jachimowicza. Nie tyle jej nie ceni, ile nie rozumie, jest na nią „ślepy”. Jeszcze w maju 1941 roku, w trzecim roku znajomości i kontaktów, gdy zjawia się u niego Juliusz Wit, „ośniony, jak objawieniem” poezją Jachimowicza, Schulz pisze do poety: „byłem wzruszony głęboko i uradowany, choć smutny zarazem, że jak ślepiec muszę przyjąć od innych radosną nowinę. Podtrzymuje mnie nadzieja, że może jeszcze mi się oczy otworzą”<sup>37</sup>. Nie wiemy jednak, czy do tego doszło. Czasu nie zostało Schulzowi wiele. Wprawdzie – jak pisze – jest w tej epoce „mniej zaabsorbowany sobą, mniej pogrążony w swoim świecie”, lecz czy istotnie zaczął „rozumieć inne”<sup>38</sup> – w tym zwłaszcza świat poezji Jachimowicza? Bardzo to wątpliwe.

Znacznie łatwiej Schulzowi przychodzi porozumienie z Jachimowiczem na płaszczyźnie osobistej. Chętnie zaprasza go do siebie do domu. Zachowało się kilka relacji o takich spotkaniach. Podczas jednego z nich – Jachimowicz opowiada po latach z przejęciem – tak „nieprzytomnie” krążył po jego gabinecie, że tylko cudem nie stłukł lampy z zieloną umbrą, która stała na biurku... Anegdoty tego rodzaju świadczą o codzienności wzajemnych kontaktów. A nawet o pewnej bliskości, która stwarzała fundament dla wspólnych marzeń. Na przykład – marzeń o podróży do Paryża. W 1942 roku! Pod okupacją niemiecką, gdy dla Schulza śmiertelnym ryzykiem mogło być – i było – przejście ulicą z domu do Judenratu. O tych marzeniach pisał Jachimowicz w liście do Jana Brzękowskiego ćwierć wieku później, gdy już sam planował wyjazd do Francji: „Tu przypomniałem sobie nieodżałowanego Schulza, którego oprowadzał Pan po Paryżu... Na kilka miesięcy (a raczej tygodni) przed śmiercią jego marzyliśmy o wspólnej podróży do Francji po wojnie... Było to u niego w Drohobyczu. Stał oparty o piec kaflowy i grzał sobie plecy”<sup>39</sup>.

Schulz nie pisał do Jachimowicza zbyt często. Obydwaj mieszkali niedaleko od siebie. Z Drohobycza do Borysławia jest zaledwie trzysta kilometrów. „Nieraz po wizycie u Schulza – wspomina Jachimowicz – wolałem iść pieszo [...], aby mieć

**35** List Brunona Schulza do Mariana Jachimowicza z 22 marca 1939 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, tom 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 192–193. Dalej oznaczam jako KL.

**36** Ibidem, s. 193.

**37** List Brunona Schulza do Mariana Jachimowicza z 28 maja 1941 roku, KL, s. 193.

**38** Ibidem.

**39** List Mariana Jachimowicza do Jana Brzękowskiego z 12 lutego 1963 roku (w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu, BPP 1228 „J”, k. 28).

czas na walkę z wątpliwościami. Powracało się zwykle w nocy”<sup>40</sup>. Wieloletnia walka o Schulza, o akceptację jego osoby, nie wyszła jeszcze poza wstępną fazę.

Wojna i okupacja nie przerwały grupowego życia w borysławskim zagłębiu poetów. Kto wie zresztą, czy po wrześniu 1939 roku ich kontakty nie stały się częstsze i bardziej intensywne. Warszawa, Kraków czy Zakopane znajdowały się pod okupacją niemiecką, a Borysław i okolice do 1 lipca 1941 pod sowiecką. Odcięci od swoich artystycznych środowisk, pozbawieni możliwości kontaktowania się z przyjaciółmi po drugiej stronie granicy, a wkrótce linii frontu – byli skazani na siebie. Echa ich spotkań, życia wspólnego znaleźć można w listach pisanych przez Schulza do Anny Płockier, a także w późniejszych wspomnieniach Jachimowicza. Niewiele tego, jak na prawie trzy lata dzielenia wspólnego losu. W ostatnim liście, pisanym 19 listopada 1941 roku (a więc już pod niemiecką okupacją), Schulz – na wieść o planach jej wyjazdu z Zwillichem do Warszawy – mimowolnie wypowiedział słowa, które już wkrótce staną się rzeczywistością: „Jak smutno pomyśleć, że pod Mazepy 30, gdzie tyle miłego przeżyłem, już nikogo nie będzie, że to wszystko już tylko legenda”<sup>41</sup>.

■

Jachimowiczowi przypadła w udziale rola świadka. Wszystkim pozostałym – ofiar. Jachimowicz przez następne lata, aż do końca swojego życia, będzie pisał kronikę żalobną. Staje się strażnikiem pamięci o zamordowanych przyjaciółach. W edycji z 1957 roku kronika ta przeradza się w sekwencję nekrologicznych powiadomień:

„Maciek i Ania poszli pierwsi. Zabrali ich nad ranem. Z całą rodziną Maćka. Dopiero w pół roku później uwierzyłem w ich śmierć. Ktoś skłamał, że widział Maćka w obozie w Winnikach. Nie. Nigdy go tam nie było. Tam, przed drutami obozu, uwierzyłem, że tego dnia, w którym go zabrali, nastąpiła śmierć. Jego, Ani i wszystkich tych ludzi wywożonych autami do lasu.

Rzeczycę przychwycili Niemcy na granicy węgierskiej. Chciał się przedostać do «Europy», która już wtedy być nią przestała. W Drohobyczu, w więzieniu żył dopóty, dopóki Niemcy nie odkryli, że jest Żydem. Ten niepoważny człowiek zginął śmiercią męczeńską.

Schulz padł od kuli gestapowca, na ulicy rodzinnego miasta – z błękitną gwiazdą na ramieniu. W ostatniej rozmowie ze mną, na kilka miesięcy przed tym, nie mógł zrozumieć bezsensu śmierci Ani i Maćka”<sup>42</sup>.

**40** M. Jachimowicz, *Bruno Schulz*, s. 86.

**41** List Brunona Schulza do Anny Płockier z 19 listopada 1941 roku, KL, s. 215.

**42** M. Jachimowicz, *Borysław – zagłębie poetyckie*, s. 73. Fragment z lat pięćdziesiątych: „Niemcy zamordowali Marka Zwillicha, jego brata też malarza, malarzkę Annę Płockier – narzeczoną Marka –

Jachimowiczowi przypadła też w udziale rola depozytariusza. To dzięki niemu ocalały nieliczne dokumenty życia i twórczości przyjaciół. „W opustoszałym domu, gdzie żyło dwoje malarzy, u których poznałem Schulza, znalazłem jego ostatnie listy”<sup>43</sup>. Znalazł prócz nich także zniszczone prace plastyczne, ślady twórczości artystycznej. Bez nich, bez tych ocalonych resztek, egzystencjalnych resztek, nawet legenda niewiele miałaby do powiedzenia o borysławskim zagłębiu poetów.

## 5.

15 sierpnia 1945 roku Jachimowicz (wraz z żoną i poetą Kazimierzem Chmielowcem) opuszcza rodzinne strony i wyrusza na Zachód pierwszym transportem „repatriacyjnym”. Słowo to – pisząc jeden z życiorysów – bierze w cudzysłów, ryzykowny w epoce przymusowych przesiedleń. Jest jednym z tych, którym przypadło w udziale poszukiwanie swojskiego w obcym. Po dwóch tygodniach „repatrianci” zatrzymują się na stałe w nieznanym im wcześniej Wałbrzychu, ponieważ „górkami okolicami przypominał [...] Borysław”<sup>44</sup>. Prócz wspomnień Jachimowicz wiezie ze sobą pamiątki i dokumenty, a między nimi: ocalone listy Schulza (do niego i do Płockier), dwie wypożyczone od niego książki, linoryt o niepewnym autorstwie (Maćka? może Ani?), trochę fotografii, rękopisy własne, rękopisy Rzeczycy...<sup>45</sup>

W obcym mieście pisze *Wspomnienie Brunona Schulza*. Dwunastostronicowy rękopis nosi datę 7 maja 1946 roku. Od śmierci zamordowanego w Drohobyczu pisarza minęły niespełna cztery lata.

Rzecz ma być opublikowana – wedle informacji Kazimierza Wyki przekazanej Jerzemu Ficowskiemu – w *Księdze Pamiątkowej Poległych Pisarzy Polskich*<sup>46</sup>. Nieco innych informacji udziela Ficowskiemu sam Jachimowicz, który w liście do niego z 8 września 1948 roku pisze: „Szkie do *Księgi strat* jest jedynym, jaki napisałem [o Schulzu]. Księga ta ukaże się podobno z końcem września”<sup>47</sup>. Zdaje się jednak, że z tych planów, o których dzisiaj niewiele więcej wiadomo, nic nie wyszło. Nie udało się w każdym razie odnaleźć książek o takich tytułach.

---

oraz jego matkę i ojca. Zamordowali Schulza, Wita. Rodziców Holzmana i jego siostrę. Cztery współpracowniczki z biblioteki, Żydówki, też zginęły” („Marian Jachimowicz” [Zyciorys], s. 4).

<sup>43</sup> Idem, *Bruno Schulz*, s. 86.

<sup>44</sup> „Marian Jachimowicz” [Zyciorys], s. 5.

<sup>45</sup> Archiwum Jachimowicza jest rozdzielone, znajduje się dzisiaj w trzech miejscach: w zbiorach Ossolineum, w Muzeum Literatury w Warszawie oraz w Powiatowej i Miejskiej Bibliotece Publicznej „Biblioteka pod Atlantami” w Wałbrzychu. Jakaś część pozostaje nadal w rękach rodziny.

<sup>46</sup> Por. list Jerzego Ficowskiego do Bronisława Gottlieba z 8 lipca 1948 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

<sup>47</sup> List Mariana Jachimowicz do Jerzego Ficowskiego z 8 września 1948 roku, w: ibidem.

Przygotowana przez Bolesława Olszewicza i wydana w 1947 roku publikacja o podobnym charakterze, *Lista strat kultury polskiej*, jest dokładnie taka, jak zapowiada jej tytuł – to rozległy rejestr „strat osobowych”. Nie ma w niej żadnych tekstów wspomnieniowych. Przy nazwisku Schulza znajduje się jedynie krótka adnotacja: „literat; rozstrzelany w r. 1942 (?)”<sup>48</sup>. Wspomnienie Jachimowicza mogłoby wejść do dwutomowej publikacji *Straty kultury polskiej 1939–1944*, zawierającej obszerne szkice poświęcone zamordowanym lub poległym ludziom kultury, gdyby nie to, że książka ukazała się w 1945 roku<sup>49</sup>. I gdyby nie to, że miejscem jej wydania było Glasgow. Wszystko wskazuje więc na to, że *Wspomnienie Brunona Schulza* nigdy dotąd nie zostało opublikowane. A przecież mimo to było obecne, żyło i odzywało się echem w innych publikacjach.

Powracam raz jeszcze do tekstu, który był tu już wielokrotnie przywoływany, staram się ponadto odtworzyć okoliczności jego powstania, ponieważ *Wspomnienie Brunona Schulza* jest w s p o m n i e n i e m ź r ó d ł o w y m. Wszystko, co Jachimowicz później o Schulzu napisze – w publikowanych artykułach, w mniej lub bardziej oficjalnych życiorysach czy w prywatnej korespondencji – tam właśnie ma swój początek. Rękopis zatrzymuje (i ukazuje) chwilę, w której to, co jeszcze niedawno było doświadczone, przemienia się w reminiscencję – we wspomnienie, w obraz, w narrację, w anegdotę...

Na poprzednich stronach zestawione zostały trzy odpowiadające sobie fragmenty wypowiedzi Jachimowicza, które krążyły wokół „Schulza idącego”. Porównanie ich pozwala, na niewielkim wprawdzie wycinku, zobaczyć pracę wspomnień w jej wymiarze czasowym. Rękopis z 1946 roku to pierwsza artykulacja, następna, z 1958 roku, znajduje się w tematycznie szerszym wspomnieniu o borysławskim „zagłębiu poetyckim”, jeszcze późniejsza w szkicu opublikowanym przez „Poezję” w 1966 roku. Najpełniejszy obraz Schulza przynosi publikacja ostatnia, choć – paradoksalnie – jest ona uboższa, bo brak w niej niektórych abiektałnych fraz rękopisu źródłowego. W dużej części to montaż złożony z elementów dwóch wcześniejszych wspomnień. Jachimowicz prawie bez zmian bierze z nich całe zdania i tworzy z nich nowe konfiguracje. Powstaje w ten sposób rodzaj portretu literackiego, któremu nadaje tytuł *Bruno Schulz*. Bo to on – Schulz – nadal jest dla Jachimowicza najważniejszą postacią napędzającą i organizującą ruch wspomnień. Przez wszystkie te teksty, powstające co kilka lat, biegnie łącząca je ze sobą nić. Jest nią niejednoznaczny afekt Jachimowicza do Schulza, afekt, który nie mija, a nawet nie słabnie w miarę upływu czasu.

„Sprawa Schulza nie jest dla mnie łatwa” – zwierza się Ficowskiemu w liście z 1949 roku. „Czym więcej o tym myślę, tym mniej wiem o człowieku, z którym

<sup>48</sup> *Lista strat kultury polskiej (I IX 1939 – I III 1946)*, zestawiał B. Olszewicz, Warszawa 1947, s. 244.

<sup>49</sup> Por. *Straty kultury polskiej 1939–1944*, praca zbiorowa pod redakcją A. Ordęgi i T. Terleckiego, Glasgow 1945.

przez kilka lat łączyła nas przyjaźń”<sup>50</sup>. Ubolewa, że w odpowiednim czasie – czasie współbycia, nie wykazywał większej aktywności w poznawaniu przyjaciela. „Nie mam żylki kronikarza – tłumaczy – i kępowała mnie nieraz własna ciekawość. Nie przypuszczałem, że go tak szybko zabraknie”<sup>51</sup>. Teraz, po latach pozostaje mu praca nad wspomnieniami, której sprzyja Ficowski. Nie mając własnych schulzowskich wspomnień, żyje on i żywi się wspomnieniami innych. Listy między Wałbrzychem a Warszawą krążą nieczęsto, lecz konsekwentnie. W jednym z nich autor powstających właśnie *Regionów wielkiej herezji* dopytuje świadka naoczego o szczegóły życia Schulza i kręgu jego przyjaciół z ostatnich lat. Ten cierpliwie odpowiada, aż w końcu znużony tą indagacją kończy list słowami: „Cóż, wspominek narastałoby, rozumiem Pana, że można w tym zanurzyć się «po uszy». Nadmiar tych tragicznych przeżyć czuje się w swojej strukturze psychicznej. Siłą trzeba się odrywać od tego zawału. A byli to ludzie tak bliscy mi, jak sam sobie jestem bliski...”<sup>52</sup>.

Nadmiar. To jedno z kluczowych słów, które określają sytuację duchową Jachimowicza. Nadmiar tragicznych przeżyć prowadzi do samozniszczenia. Po to, by się ocalić, trzeba niekiedy siłą odrywać się od wspomnień. Ale to z kolei prowadzi do innego nieszczęścia – do utraty swojej pozycji w świecie. W ostatnim zdaniu listu Jachimowicz wypowiada formułę obowiązującą w jego relacjach z zamordowanymi przyjaciółmi. Powtórzmy: b l i s c y m i , j a k s a m s o b i e j e s t e m b l i s k i . Nie chodzi mu zatem o identyfikację, o utożsamienie wedle zasady „ja to oni” ani też „jestem jednym z nich”. Nie – pisząc o bliskości, Jachimowicz wskazuje jedynie na redukcję dystansu, na przyległość, która pozwala (bliskim sobie) zachować odrębność i odmienność. Bliskość to dla niego przyjazne zajmowanie miejsca, przyjazne bycie pośród innych, jednoczenie we wspólnym świecie, w którym obowiązuje symetria („jak sam sobie”). Ja(chimowicz) nic z siebie w tej bliskości nie traci. Nie odbiera też niczego innym. Bliscy sobie przestają być samotni.

Na innym poziomie, poziomie refleksyjnym, powraca tu temat arkadii borysławskiej. I utraty. Z odległej perspektywy lat siedemdziesiątych Jachimowicz – przy okazji wręczenia mu nagrody literackiej wrocławskiego miesięcznika „Odra” – powie poruszony gestami przyjaźni i aprobaty, których życie „repatrianta” przez wiele dekad było pozbawione: „Po raz pierwszy od czasów schulzowskich poczułem się człowiekiem nieosamotnionym”<sup>53</sup>. To znaczy bliskim.

**50** List Mariana Jachimowicza do Jerzego Ficowskiego z 2 czerwca 1949 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków*.

**51** Ibidem.

**52** List Mariana Jachimowicza do Jerzego Ficowskiego z 20 kwietnia 1964 roku.

**53** *Marian Jachimowicz o sobie*, „Odra” 1970, nr 1, s. 123.

# Celina Wieniewska: Od tłumaczki

Był niski, nieatrakcyjny i chorowity, miał chude, kościste ciało i bladą trójkątną twarz z brązowymi, głęboko osadzonymi oczyma. Uczył plastyki w męskim gimnazjum w Drohobyczu w południowo-wschodniej Polsce, gdzie spędził większość życia. Poza granicami rodzinnego miasta miał niewielu przyjaciół. W wolnym czasie, którego przypuszczalnie mu nie brakowało, rysował i pisał bez końca – nikt nie był pewien, co takiego. W wieku czterdziestu lat, polecony przez znajomych, wysłał część swoich opowiadań Zofii Nałkowskiej, cenionej warszawskiej pisarce. Ukazały się drukiem w 1934 roku pod tytułem *Sklepy cynamonowe* – i nazwisko Brunona Schulza stało się głośnie. Trzy lata później wydano kolejny zbiór opowiadań, ilustrowany rysunkami autora – *Sanatorium pod Klepsydrą*. Następnie nowelę *Kometa* zamieścił czołowy tygodnik literacki. W międzyczasie Schulz przełożył *Proces* Kafki. Podobno pracował nad powieścią pod tytułem *Mesjasz*, ale nie ma po niej śladu. Oto suma jego literackiego dorobku.

Odnosiłszy sukces literacki, nadal mieszkał w Drohobyczu. Tam zastał go wybuch II wojny światowej. Schulz trafił do getta razem z innymi drohobyckimi Żydami; wedle niektórych doniesień znalazł się „pod ochroną” gestapowca, któremu podobały się jego rysunki. Pewnego dnia w 1942 roku, wyposażony w specjalną przepustkę, wypuścił się do „aryskiej” części miasta. Rozpoznał go inny esesman, rywal jego protektora, i zastrzelił na ulicy.

Gdy w 1957 roku opowiadania Brunona Schulza ponownie ukazały się w Polsce, gdy zostały przełożone na francuski i niemiecki, wszędzie budząc uznanie nowego pokolenia czytelników, którzy wcześniej go nie znali, próbowano wpisywać jego dzieło w główny nurt literatury polskiej, doszukiwać się powinowactw i rodowodów, objaśniać go kategoriami tej czy innej teorii literackiej. To niemal niewykonalne zadanie. Był samotnikiem, żył osobno, przepełniony marzeniami, wspomnieniami z dzieciństwa, intensywnym, potężnym życiem wewnętrznym, malarską wyobraźnią, zmysłowością i wrażliwością na bodźce fizyczne, która najprawdopodobniej mogła znaleźć spełnienie jedynie w twórczości artystycznej – wulkan, tłący się cicho w odosobnieniu sennego, prowincjonalnego miasteczka.

Świat Schulza jest w zasadzie światem prywatnym. W jego centrum znajduje się ojciec, „ten niepoprawny improwizator [...], samotny bohater, który sam jeden wydał wojnę bezbrzeżnemu żywiołowi nudy, drętwiącej miasto”. Brodaty ojciec, czasem przypominający biblijnego proroka, jest jednym z największych literackich ekscentryków. W rzeczywistości był drohobyckim kupcem, który prowadził odziedziczony interes tekstylny, aż z czasem, zdjęty chorobą, musiał zostawić sklep pod opieką żony. Wycofał się na dziesięć lat w przymusową beczynność i świat



marzeń. Ojciec, który gromadzi wokół siebie księgi rachunkowe i ślęczy nad nimi wiele dni – a tak naprawdę odbija tylko kolorowe kalkomanie na liniowanych stronach. Ojciec, który ma zainteresowania zoologiczne, który sprowadza jaja egzotycznych gatunków ptaków i wylęga je na strychu; który jest zdominowany przez błękitnooką służącą Adelę; który uważa, że manekinom należy się taki sam szacunek, jak istotom ludzkim; Ojciec, którego wstręt do karakonów graniczy z fascynacją; który w chwili ostatniej apoteozy wznosi się ponad ordynarny tłum handlarzy i tonąc w rzekach sukna, dmie w róg Pokuty... Dalej jest Matka, która nie kochała męża prawdziwie, skazując go tym samym na egzystencję na peryferii życia, bo nie był zakorzeniony w sercu żadnej kobiety. Są wujowie, ciotki i kuzyni, każde opisane ze śmiertelną trafnością, epitetami jak z diagnozy klinicznej.

To byli ludzie Schulza, ludzie z Drohobycza, który na pewien czas stał się galijskim Klondike, gdy w pobliżu miasta odkryto ropę i wkroczyła prosperity, niszcząc stary, patriarchalny styl życia, przynosząc fałszywe wartości, podrabianą amerykańską i nowe sposoby na szybką fortunę – gdy białe plamy starej mapy miasta przeobraziły się w nową dzielnicę, a jej centrum stała się ulica Krokodyli, zaludniona rasą pustogłowych mężczyzn i kobiet lekkich obyczajów. Dawna godność Sklepów Cynamonowych, z ich aromatem przypraw i dalekich krajów, zamieniła się w coś krzykliwego, pośledniego gatunku, wątpliwego, nieco podejrzanego.

Można by dalej cytować te opowiadania; ktoś mógłby spróbować dokonać psychoanalizy Schulza na podstawie jego pisarstwa. Polscy i inni krytycy zwracali uwagę na wpływ Tomasza Manna, Freuda i Kafki. Może mają rację, może nie – mówi się też, że Schulz przeczytał *Proces* po raz pierwszy, gdy dostał go do recenzji, po publikacji *Sklepów cynamonowych*. Nie ulega za to wątpliwości pewne podobieństwo atmosfery życia Kafki i Schulza na ich prowincjach. Dla tych dalekich relikwów dawnego Cesarstwa Austro-Węgierskiego, gdzie pamięć o „dobrym” cesarzu Franciszku Józefie wciąż była żywą tradycją, to Wiedeń w znacznie większym stopniu niż Praga czy Warszawa był centrum życia kulturalno-artystycznego.

Jednak to, czy te rodowody odpowiadają faktom, właściwie nie ma znaczenia, bo opowiadania Schulza wciąż mówią same za siebie, tym samym głosem, co w latach trzydziestych. Wyłania się z nich zatopiony świat, utracony na zawsze pod lawą historii: zwyczajne prowincjonalne miasto ze zwyczajnymi ludźmi, którzy zajmują się swoimi codziennymi sprawami, miasto trawione letnim upałem wakacji, które przeżywa każdy uczeń, czasem targane wichrem, który niespodziewanie przychodzi gór, ale zwykle sennym, letargicznym – tu ożywionym dzięki magicznemu dotykowi poetyckiego geniusza, w prozie tak zapadającej w pamięć, przemożnej i niepowtarzalnej jak ślady pędzla Marca Chagalla.

*Przełożyła Zofia Ziemann*

# Zofia Ziemann: *Cinnamon Shops* 1963

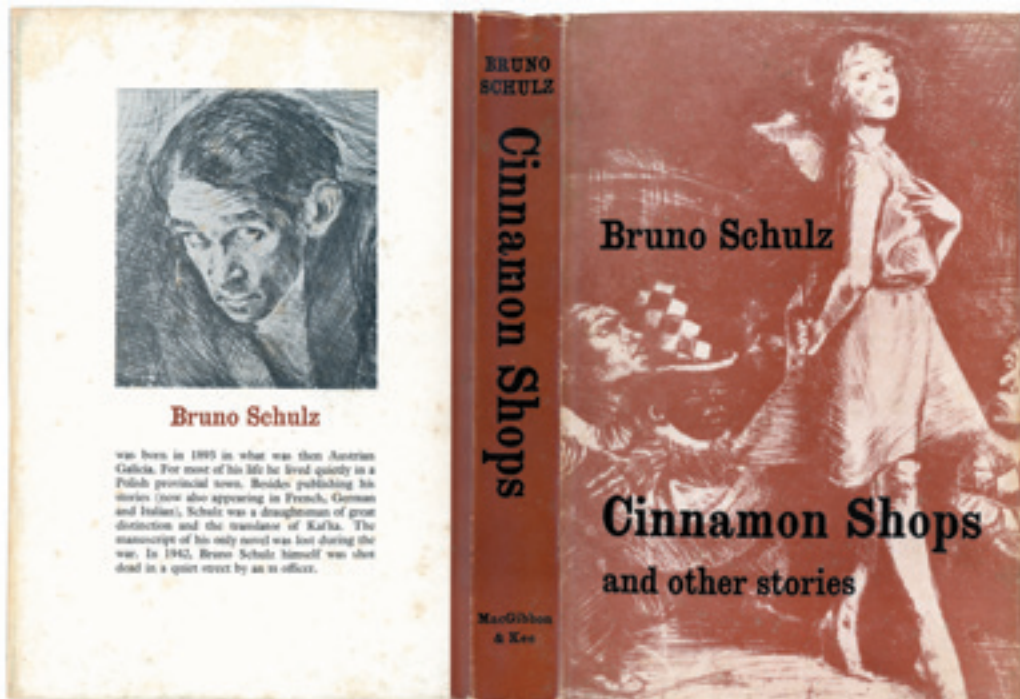
Wiosną 1963 roku przekład *Sklepów cynamonowych* (poszerzonych o *Kometę*) ukazał się w Londynie nakładem wydawnictwa McGibbon & Kee<sup>1</sup> jako *Cinnamon Shops and Other Stories*. Skromny, ale elegancki tomik w twardej płóciennej oprawie z obwolutą – oprawa czarna, na grzbiecie tytuł i nazwisko autora wytłoczone na czerwono, obwoluta w sepii, z przodu całostronicowa *Infantka i jej karły z Xięgi bałwochwalczej*, z tyłu autoportret Schulza – detal z *Dedykacji* (z egzemplarza *Xięgi* dla Georges’a Rosenberga). Pod autoportretem krótki biogram: „Bruno Schulz urodził się w 1893 [sic!] roku w ówczesnej austriackiej Galicji. Większość życia upłynęła mu spokojnie w prowincjonalnym polskim mieście. Poza tym, że publikował opowiadania (które teraz ukazują się we francuskim, niemieckim i włoskim przekładzie), Schulz był wybitnym rysownikiem i tłumaczem Kafki. Rękopis jego jedynej powieści zaginał podczas wojny. W 1942 roku na spokojnej ulicy Bruno Schulz zginął od kul esesmana”.

Nota na przednim skrzydełku<sup>2</sup> rozpoczyna się od cytatu z *Manekinów*: „Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzeźliwości w pretensjach – panowie [«demiurdzy» usunięte w tym miejscu, obecne w tekście przekładu] – a świat byłby doskonalszy! – wołał mój ojciec akurat w momencie, gdy dłoń jego wyłuskiwała białą łydkę Pauliny z uwięzi pończoszki”. Dalej jednoakapitowe podsumowanie wpisujące prozę Schulza w *Zeitgeist* wczesnych lat sześćdziesiątych i kontekst angielskiego purnonsensu, by zachęcić anglojęzycznego czytelnika do lektury zupełnie nieznanego mu autora z kraju, który nie uchodził za literacką potęgę: „To zdanie [z *Manekinów* – Z. Z.] oddaje nastrój, choć nie sekret, tych opowiadań. «Ojciec», «wuj» i służący [sic!], którzy pojawiają się na ich kartach, to postaci o solidnej wartości – obarczone nieszczęśliwymi skłonnościami. Opowiadanie *Ptaki* może nasuwać czytelnikowi myśl o swego rodzaju nawiedzonym Edwardzie Learze, podczas gdy w *Komecie* autor snuje wizję końca

---

1 Była to oficyna średniej wielkości, bez wyraźnie określonego profilu. Przekłady stanowiły w tym okresie ok. 15% katalogu. W 1961 roku MacGibbon & Kee wydało *Ferdydurke*, w 1965 – *Kosmos*, oba w przekładzie pośrednim (z francuskiego).

2 Na obwolutie amerykańskiego wydania tego samego przekładu, które ukazało się kilka miesięcy później w Nowym Jorku, widnieje inny tekst, zob. K. Kaszorek, „*Polish Kafka*” w *Ameryce, czyli o Schulzu pisali pierwsi amerykańscy badacze jego twórczości*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 58–59.



### Bruno Schulz

was born in 1895 in what was then Austrian Galicia. For most of his life he lived quietly in a Polish provincial town. Besides publishing his stories (now also appearing in French, German and Italian), Schulz was a draughtsman of great distinction and the translator of Kafka. The manuscript of his only novel was lost during the war. In 1942, Bruno Schulz himself was shot dead in a quiet street by an SS officer.

Obwoluta pierwszego anglojęzycznego wydania prozy Schulza w przekładzie Celine Wieniewskiej (**Cinnamon Shops and Other Stories**, London: McGibbon & Kee, 1963)

świata – jakby prorocstwo życia w dobie katastrofy nuklearnej. Jako całość opowiadania te zdradzają talent, który mistrzowsko ujmuje to, co nadzwyczajne i to, co powszednie. Wkrótce ukaże się drugi tom<sup>3</sup>. Na tylnym skrzydełku widnieje zapowiedź trzech nowych powieści z katalogu wydawnictwa.

Pod nagłówkiem *Od tłumaczki* nie znajdziemy słowa o tłumaczeniu (wyjąwszy informację o ukazaniu się niemieckiego i francuskiego przekładu, co ma potwierdzać wartość polskiego oryginału w oczach anglojęzycznych czytelników) – tekst Wieniewskiej pełni funkcję zwięzłego<sup>4</sup> wprowadzenia do życia i twórczości Schulza. Tłumaczka konstruuje jego wizerunek w podobny sposób jak Jerzy Ficowski w *Przypomnieniu Brunona Schulza* z 1956 roku – on również w pierwszym zdaniu pisał o autorze *Sklepów*: „cherlawy, zahukany” i dalej: „chorowity, wątlwy”<sup>5</sup>, budując mit Schulza jako niepozornego, prowadzącego nudne życie geniusza o olśniewającej wyobraźni. Choć z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się to do znudzenia powtarzaniem uproszczeniem, trzeba pamiętać, że gdy Wieniewska pisała te słowa, schulzologia była w zgoła innym punkcie niż dziś. Zbiór publikacji, z których mogła korzystać tłumaczka, mająca w Londynie ograniczony dostęp do polskiej prasy, obejmował w zasadzie tylko artykuł Ficowskiego, przedmowę Sandauera do polskiej edycji Wydawnictwa Literackiego z 1957 roku (którą Wieniewska może mieć na myśli, dystansując się od „uczonego” podejścia) oraz posłowie Andrzeja Wirtha do niemieckiego przekładu z 1961 roku. Wydaje się, że tłumaczcze zależało tutaj na przykuciu uwagi czytelnika – rozpoczęcie omówienia od wyglądu pisarza, a nie od podstawowych danych, takich jak data i miejsce urodzenia, jest mocnym chwytym retorycznym, sugerującym osobiste wspomnienie<sup>6</sup>, choć wiadomo skądinąd, że Wieniewska, warszawianka rocznik 1909, nigdy nie spotkała Schulza<sup>7</sup>.

- 
- 3 Ukazał się dopiero piętnaście lat później. W 1967 roku Wieniewska pisała Ficowskiemu: „bardzo boleję, że *Sanatorium*, którego przekład jest gotowy, nie ukazało się jeszcze tutaj: *succès d'estimé*, jaki miały *Sklepy*, nie odbił się na cyfrach sprzedaży... Zaszły jednak pewne zmiany personalne w wydawnictwie – może uda mi się nakłonić nowego dyrektora, aby *Sanatorium* wydał” (Archiwum Jerzego Ficowskiego, Korespondencja osobowa, Ossolineum); o świetnej wczesnej recepcji krytycznej *Cinnamon Shops* wspominam w: Z. Ziemann, *Dobry zły przekład. O angielskim Schulzu Celiney Wieniewskiej*, „Schulz/Forum” 9, 2017, s. 42–43.
  - 4 Trzy lata później Gombrowicz, któremu jego wydawczynie Marion Boyars skutecznie wyperswadowała autorską przedmowę do przekładu *Pornografii*, pisał: „Podobno Anglicy nie lubią komentarzy”, zob. W. Gombrowicz, *Walka o sławę*, t. 2: *Korespondencja Witolda Gombrowicza z Konstancją A. Jeleńską, François Bondym, Dominikiem de Roux*, oprac. J. Jarzębski, Kraków 1998, s. 117.
  - 5 J. Ficowski, *Przypomnienie Brunona Schulza*, „Życie Literackie” 1956, nr 6, s. 6–7.
  - 6 Upłyną dekady, zanim „trójkątna twarz z brązowymi, głęboko osadzonymi oczami” stanie się na tyle ikoniczna, że Stanisław Barańczak napisze o niej esej (zob. S. Barańczak, *Twarc Brunona Schulza*, w: idem, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dla czego się pisze*, Londyn 1990, s. 106–119).
  - 7 „Jak Pan może wie, ja nigdy Bruna nie znałam” – pisała do Ficowskiego krótko przed śmiercią, w 1985 roku. Konstrukcja tego zdania sugeruje, że częściowo dzieląc z Schulzem tę samą czasoprzestrzeń przedwojennej stolicy, uważała ten brak osobistego kontaktu za przypadek raczej niż oczywistość.

Zawarte w tekście informacje odpowiadają ówczesnemu stanowi wiedzy – stąd na przykład błędne stwierdzenie, że Schulz przełożył *Proces*, które, jak można sądzić, Wieniewska akcentuje, żeby podnieść jego autorytet w oczach anglojęzycznego czytelnika. Raz puszczone w świat, mimo okazjonalnych sprostowań, informacja ta krąży w anglojęzycznej recepcji do dziś. Jako naiwne i kompletnie chybione uderza nas dziś przypuszczenie, że Schulz miał dużo wolnego czasu – z tego Wieniewska wycofa się sama w przedmowie do angielskiej premiery *Sanatorium pod Klepsydrą* z 1978 roku, wspominając, już po lekturze pierwszego wydania *Księgi listów*, o marzeniu Schulza o „dziewiczym” czasie<sup>8</sup>.

Zasadniczo jednak uwagi tłumaczki są mało kontrowersyjne i wciąż do zaakceptowania jako zbieżne z tradycyjnym schulzologicznym paradygmatem Ficowskiego i Jarzębskiego<sup>9</sup>. Wieniewska stara się nie interpretować twórczości Schulza. Zwięźle odnosi się do treści opowiadań, prezentując postaci ojca, Adeli i matki (zaskakuje brak wzmianki o pierwszoosobowej narracji Józefa – być może tłumaczka uznała ją za nietypową dla anglosaskiej literatury pięknej i nie chciała jej eksponować, żeby nie wzbudzać niepokoju czytelnika?). Poprzestaje na krótkim wskazaniu psychoanalizy jako możliwej ścieżki interpretacyjnej (zgodnie z duchem czasu) i odnotowaniu nazwisk, które krytycy wymieniają w omówieniach twórczości Schulza, a które – w przeciwieństwie do jego nazwiska – powinny być znane adresatowi angielskiego przekładu. Jedyne własne<sup>10</sup> porównanie, jakie proponuje Wieniewska, akcentuje malarskość (a pośrednio także żydowskość) twórczości Schulza. Choć brak w jej tekście właściwej *Przypomnieniu Brunona Schulza* egzaltacji, w jednym miejscu wkrada się osobisty ton – gdy tłumaczka, przebywająca na emigracji polska Żydówka, której najbliżsi nie przeżyli Holocaustu, pisze, że z opowiadań Schulza wyłania się „zatopiony świat”, pogrzebany na zawsze „pod lawą historii”.

Zamieszczenie przedmowy Wieniewskiej, a nie jakiegoś znanego pisarza czy krytyka, może świadczyć o tym, że angielski przekład *Sklepów cynamonowych* powstał z myślą o miłośnikach, ale niekoniecznie znawcach literatury, a tłumaczka i/lub wydawca chcieli uniknąć akademickich wywodów. Zresztą nazwisko polskiego specjalisty od twórczości Schulza, jeśli w latach sześćdziesiątych w ogóle można mówić o schulzologicznej specjalizacji, nie zrobiłoby na anglojęzycznym czytelniku wrażenia, a brytyjskich czy amerykańskich autorytetów, które mogłyby

8 C. Wieniewska, *Translator's Preface*, w: B. Schulz, *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, New York 1978, s. x.

9 Por. uwagę o „ostentacyjnej prywatności świata Schulzowskich opowieści”, J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. LXVIII.

10 Chyba że znała tekst Henryka Berezy ze sformułowaniem „romantyzm Chagallowskiej poezji”, towarzyszący angielskiemu przekładowi *Ptaków* i cyklu o manekinach w magazynie „Poland” (B. Schulz, *Cinnamon Shops* [sic!], tłum. anon. [J. Rodzińska], „Poland” 1958, No. 10, s. 25) lub rozmawiała o Chagallu z Ficowskim (choć jego *List do Marc Chagalla*, ilustrowany przez artystę, to dopiero 1968 rok).

taki wstęp napisać, po prostu wówczas jeszcze nie było (kilkanaście lat później wprowadzenie do przekładu drugiego zbioru opowiadań, zamieszczone obok przedmowy tłumaczki, napisze już uznany amerykański pisarz John Updike).

Echa lektury tekstu Wieniewskiej, a nawet dokładne cytaty w wielu recenzjach angielskiego przekładu, świadczą o tym, że słowa tłumaczki przemówiły do czytelników i w istotny sposób przyczyniły się do ukształtowania wizerunku Schulza w krajach anglojęzycznych. Rola tego anglojęzycznego „tekstu zero”<sup>11</sup> z czasem malała, wprost proporcjonalnie do rozwoju międzynarodowej kariery Schulza, o którym zaczęto pisać więcej, obszerniej i (niekiedy) inaczej. Nie można jednak powiedzieć, żeby uwagi Wieniewskiej całkowicie odeszły w zapomnienie – jej przedmowę przedrukowano (bez aktualizacji czy poprawek!) w prawie wszystkich kolejnych wydaniach tego przekładu po obu stronach Atlantyku, łącznie z najnowszym, z 2012 roku. Warto zatem mieć ją na uwadze jako świadectwo wczesnej recepcji z jednej strony, a z drugiej – jako punkt wyjścia i siłę napędową dalszych czytelniczych i krytycznych anglojęzycznych interpretacji.



11 Określenie Stanisława Rośka.

## [noty o autorach]

### **Łesia Chomycz** (ur. 1989)

Historyczka. Pracuje w Muzeum Ziemi Drohobyckiej. Zainteresowania naukowe: twórczość Andrzeja Chciuka i Brunona Schulza, krajoznawstwo. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą biografii Schulza. Współautorka książki *Відомий і невідомий Бруно Шульц (соціокультурний портрет Дрогобича)* (2016), autorka mapy turystycznej *Місія Бруно Шульця у Дрогобичі* (2016) i kilkunastu artykułów badawczych o Schulzu. W latach 2017–2018 uczestniczka projektu naukowego „Stosunki ukraińsko-polsko-żydowskie w Galicji Wschodniej (pierwsza połowa XX wieku): doświadczenie historyczne, lekcje dla współczesności”.

### **Marta Cwalina** (ur. 1997)

Studentka filologii polskiej i socjologii w ramach Kolegium MISH na Uniwersytecie Warszawskim. Pracę licencjacką poświęciła analizie związków Brunona Schulza z Zespołem Literackim „Przedmieście”.

### **Eliza Kącka** (ur. 1982)

Adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (Zakład Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku). Autorka książek naukowych *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida* (Warszawa 2012) oraz *Lektura jako spotkanie. Brzozowski – tekst – metoda* (Kraków 2017), a także tomów prozatorskich *Elizje* (Kraków 2017) i *po drugiej stronie siebie* (Kraków 2019). Współredaktorka antologii poezji najnowszej *Poeci i poetki przekraczają granice* (Katowice 2011), redaktorka wyborów poezji mniej współczesnej (m.in. Cypriana Norwida „*Klucze od Echa*” – *Osobność – Wiersze*, Kraków 2018). Członkini Zarządu Głównego Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

### **Urszula Makowska** (ur. 1957)

Historyczka sztuki. Pracuje w zespole Słownika Artystów Polskich w Instytucie Sztuki PAN. Zajmuje się sztuką polską XIX wieku i pierwszej połowy XX, kierując uwagę zwłaszcza na jej relacje z literaturą. Publikuje artykuły o twórczości rysunkowej pisarzy oraz o wizualnych interpretacjach utworów literackich, głównie Juliusza Słowackiego, w tomach pokonferencyjnych i czasopismach („Konteksty”, „Teksty Drugie”, „Ikonotheka”, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”). Interesuje się także kulturą popularną jako obszarem recepcji wielkich dzieł (literatura, muzyka), o czym napisała kilka tekstów. Jako schulzolog debiutowała opracowaniem hasła Schulza do X tomu *Słownika artystów polskich* (2016).

**Wiera Meniok** (ur. 1968)

Dyrektorka Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu, kierowniczka Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka przy Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym w Drohobyczu, gdzie pracuje w Zakładzie Literatury Powszechnej. Jest autorką ponad 40 publikacji naukowych – w tym związanych z twórczością Brunona Schulza. Tłumaczy polskojęzyczne teksty schulzologiczne na język ukraiński. Wspólnie z Igozem Meniokiem (1973–2005) w 2002 roku zainicjowała powstanie Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego na Uniwersytecie w Drohobyczu, w 2003 roku założyły Izbę Pamięci Brunona Schulza, a w 2004 roku zainicjowali w Drohobyczu Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza. Trzykrotna stypendystka Programu „Gaude Polonia” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2006, 2008, 2012). Za organizację Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu w 2009 roku otrzymała odznaczenie „Za dobrą sprawę” Lwowskiej Kapituły Orderu „Ji”. W 2012 roku uhonorowana odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP.

**Małgorzata Ogonowska** (ur. 1971)

Redaktorka, korektorka, wydawczyni. Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, członkini Pracowni Schulzowskiej.

**Jakub Orzeszek** (ur. 1991)

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Sekretarz redakcji „Schulz/Forum”. Interesuje się tanatologią, antropologią literatury i kulturą popularną. Pracuje w Fundacji Terytoria Książki.

**Wojciech Owczarski** (ur. 1970)

Historyk literatury, teatrolog, kulturoznawca. Pracuje na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Kierownik Pracowni Badań nad Snem, Pamięcią i Wyobraźnią. Autor sześciu monografii (w tym *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006), współautor ośmiu tomów zbiorowych (w tym *Solidarity, Memory and Identity*, Newcastle upon Tyne 2015). W swoich interdyscyplinarnych projektach badawczych tropi twórcze aspekty ludzkiej wyobraźni w jej przejawach artystycznych, literackich, a także w licznych świadectwach życia codziennego.

**Stanisław Rosiek** (ur. 1953)

Historyk literatury, eseista i wydawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Współautor *Słownika schulzowskiego* (2002), współedytor *Dzieł zebranych* Schulza, redaktor naczelny „Schulz/Forum”. W ostatnich latach opublikował drugą część nekrografii – *Mickiewicz (po śmierci)*.

**Marek Tomza** (ur. 1958)

Ukończył studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1984 roku. Pod koniec lat osiemdziesiątych założył Fundację Budowy Pomnika Brunona Schulza i Ofiar Getta Warszawskiego. Zajmuje się radosną twórczością, wciąż szuka Ziemi Obiecanej, gromadzi narzędzia do pracy, czasem przygnębiony, ale nie rezygnuje.



**Katarzyna Warska** (ur. 1993)

Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, redaktorka. 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 oraz zespołu redakcyjnego „Schulz/Forum”.

**Taras Wozniak** (ur. 1957)

Kulturoznawca, politolog, redaktor naczelny niezależnego kwartalnika „Ji”, od września 2016 roku dyrektor generalny Lwowskiej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego. W latach osiemdziesiątych związany z nieformalną grupą intelektualistów nazwanych umownie „szkołą lwowską”. Zajmował się tłumaczeniem dzieł filozoficznych Edmunda Husserla, Romana Ingardena, Gabriela Marcela, Martina Heideggera, Hansa-Georga Gadamera i Maxa Schelera. Organizował wydawnictwo niecenzurowanych publikacji kulturoznawczych (*samizdat*). Wydawał dzieła Brunona Schulza. Od 2005 roku jest prezesem Fundacji Współpracy Polsko-Ukraińskiej „Warszawa–Kijów”.

**Mirosław Wójcik** (ur. 1960)

Doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Historyk literatury, edytor i tłumacz. Biograf Emila Zegadłowicza (*Pan na Gorzeniu*, Kielce 2005; również autor opracowania *Zmór* w serii „Biblioteka Narodowa”, Wrocław 2006). Zainteresowania naukowe: historia literatury dwudziestolecia międzywojennego (twórczość Emila Zegadłowicza, Jerzego i Witolda Hulewiczów, działalność teatralna Stanisławy Wysockiej) i współczesna (twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego), edytorstwo, literatura i kultura żydowska. Członek Polskiego Towarzystwa Studiów Żydowskich, współpracuje z redakcją Polskiego Słownika Biograficznego, współedytor *Dzieł zebranych* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (edycja krytyczna pod redakcją Włodzimierza Boleckiego); publikował na łamach m.in. „Akcentu”, „Tekstów Drugich” czy „Midrasza”. Strona www: [mswojcik.thatswho.im](http://mswojcik.thatswho.im).

**Zofia Ziemann** (ur. 1984)

Anglistka, tłumaczka, przekładoznawczyni, redaktorka. Niedawno obroniła na Uniwersytecie Jagiellońskim rozprawę doktorską o historii i recepcji angielskich przekładów prozy Schulza, którą obecnie przygotowuje do druku. Związana z Centrum Badań Przekładoznawczych przy Wydziale Polonistyki UJ. Współredaktorka trzech książek, publikowała po polsku i angielsku w czasopiśmie i tomach zbiorowych. Od 2014 roku sekretarzuje redakcji pisma „Przekładaniec”.

## [abstracts]

sr

Undula's Shadow

In Bruno Schulz's archive no aisle can be said in advance to be a dead end one. It is enough to take a step ahead and there it is. All of a sudden, the space opens up and we can see in the aisle Undula's fleeting shadow, yet to see her one must first meticulously (and with hope) peruse the faded pages of the fortnightly *Świt*, a tribune of the oil industry officials from the town of Borysław. Lesya Khomych, a young scholar from Drogobych, has earned our profound respect. She discovered an unknown story by Bruno Schulz, titled „Undula,” published in 1922 under a mysterious penname „Marceli Weron,” and now we must modify many opinions about the writer's debut which allegedly happened a decade later. So far, it has been believed that before the 1930s he was publishing his stories in the letters addressed to female friends and one male one. Undula casts her shadow on Schulz and the Schulzean field. Her unexpected appearance has put the author as a human being in her shadow. Under our eyes the writer lost a duel with a character that he himself created. For a while, Schulz as a prisoner of his body ceased to be important, particularly for several critics who wrote essays to be published in *Schulz/Forum*. As a result of the interest in Undula, one of the vexing questions of literary studies – the suspicious „and” that connects the author with his or her work – has been suspended for some time. But even suspended, the problem does not disappear or solve itself. Facing it, Ferrari and Nancy have formulated their answer with impressive bravado: “The author is ... deduced from the work. ... There is nothing in him or her that cannot be found in the work and the other way round. ... It is not that the author produces the work, but on the contrary: the work produces the author.” What author do they mean? Certainly not the one that has been imprisoned in his or her body and not the one who will sooner or later die. Ferrari and Nancy have in mind the author “who cannot be present elsewhere but in the work,” which means that he or she is immortal. But one must not get confused. The field of terms must not be abandoned without struggle – a hasty surrender is out of the question. After all, the author has a body, a biological one, even if he or she persistently hides it from the world (i.e. from the readers). The absent and inaccessible author is replaced by his or her images rooted not just in the work, as Ferrari and Nancy want it, but also, and above all, in the body. But the author's iconography exists also as a counter-discourse: in descriptions offered by the witnesses of his or her life, in memories, in general in all the written documents which shed some counter-light on the author's work (and the author in the work). Consequently, as usual the word (of the work) stands opposite the word (of the biographical testimony).

**Marceli Weron [Bruno Schulz]**

Undula

An unknown story by Bruno Schulz, titled “Undula,” published in 1922 in the fortnightly *Świt*, a tribune of the oil industry officials from the town of Borysław, under a mysterious penname “Marceli Weron”.

**Lesya Khomych**

The Exhibition in Boryslaw. On Bruno Schulz’s Double Debut

Most Schulz experts assume that while working on *The Booke of Idolatry*, he did not start writing fiction yet. It has been generally believed that his literary talent surfaced rather late, although Jerzy Ficowski thought that Schulz might have tried writing some time earlier. In the critic’s opinion, the beginning of Schulz’s literary talent dated back to his correspondence with close friends in 1925–1926, but since all letters from that period have been lost there is no way to validate that claim. Jerzy Jarzębski supposes that Schulz’s fiction came into being rapidly, at once fully mature and perfect. Władysław Panas also points at Schulz’s magisterial literary debut, *The Cinnamon Shops*, when the author was already about forty years old. And yet, the present essay puts those hypotheses to test. Having searched the holdings of the Vasyl Stefanyk National Academic Library in Lviv, Ms. Khomych has demonstrated that Schulz made his debut in the early 1920s almost simultaneously in two fields: in art, with a one man show in the town of Boryslaw in 1921, which has been commonly known, and in literature in 1922. Ms Khomych discovered in the 25–26 no. (January 15, 1922) of the bi-weekly *Świt*, sponsored by the oil officials of Boryslaw, a short story titled “Undula,” signed with a penname “Marceli Weron.” A critical analysis of this story demonstrates a number of affinities both with Schulz’s art, and with his later fiction. The name of the title character, Undula, is the same as that of the main figure of the graphic works included in *The Booke of Idolatry*. Other similarities include masochistic eroticism and some characters and motifs typical of Schulz’s later stories: a child, a dream, a chambermaid named Adela, the Demiurge, a crab, and a cockroach. Moreover, the stylistic and lexical features of the text leave no doubt that Schulz must have been its author. Imitation by anyone is impossible since in the early 1920s none of his other literary works was available in print. Thus, one may assume that “Marceli Weron” was Schulz’s penname and “Undula” was his proper literary debut.

**Eliza Kącka**

Geometry of Imagination. On Space in Schulz

The starting point of the essay is a hypothesis that the concepts of time in Schulz’s fiction can be approached more effectively and systematically than those of space. It is space that shows his inventiveness the best, comparable to his drawings. There are many studies of space in Schulz’s fiction, yet few of them address the basic problem: how is space actually created, what are the rules of its production? While a number of critics have pointed at the figure of the labyrinth and geopoetics has inevitably become a relevant method, less attention has been paid to the representations of phenomena from the border area of dream and wakefulness. Ernst Mach’s *Analysis of Impressions*, commonly read by

Schulz's peers, suggests many valuable clues. The proper frame of reference for such phenomena, close to spontaneous hallucinations, is language. It is its dynamic, with which Schulz collaborates in a disciplined way without reducing its artistic value, which generates analogies between linguistic operations and spatial forms. The shaping of space conditioned by language – verbal mimesis which renounces any other mimetic ambitions – is a very interesting aspect of Schulz's writing. The essay includes analyses of the selected passages from Schulz's stories – those dominated by a unique conditional mode signaled on various levels by verbal, adjectival, and adverbial phrases. Schulz's *tour de force* in that respect is "The Gale." The atmosphere of the story is uncanny and surreal, and, what is perhaps the most important, the sound effects are rich as in no other work of fiction by the Droghobych writer. "Spring" shows other strategies of creating spaces derived from words. It is important that the stories in both Schulz's collections make the reader turn to the concepts related to the category of non-place.

**Wojciech Owczarski**

Schulz on the Stage

The aim of this paper is to answer the question why theatrical performances based on the literary works of Bruno Schulz usually turn out disappointing. It was first posed by Jerzy Jarzębski 25 years ago. The author of the present paper discusses Jarzębski's theses and proposes his own explanation. He disagrees with a claim that Schulz's fiction is "unstageable" by nature. In the era of post-dramatic theatre, the idea of "unstageability" is evidently anachronistic. Therefore, the author demonstrates that there must be something wrong in the theater directors' approaches to Schulz and his works. An analysis of several performances from the recent decade – directed by Petr Boháč, Robert Drobniuch, Konrad Dworakowski, Edyta Janusz-Ehrlich, Tomasz Kajdański, Jacek Krawczyk, Leszek Mądzik, Jan Szurmiej, Piotr Tomaszuk, Julia Wernio, Ingmar Villqist and Rudolf Ziolo – leads to a conclusion that contemporary artists who deal with Schulz are unable to look at him from a distance and free themselves from his influence. They are simply too passive to create an autonomous theatrical vision in which Schulz's literary world would be only a component and not the dominant substance. For this reason, their theatrical adaptations remain unsuccessful. In Polish theater there was only one artist who became a real partner for Schulz, strong enough to face his genius – Tadeusz Kantor. In his *Dead Class* (1975), Kantor managed to "utilize" the poetics of Schulz's stories to create his own, original, and totally independent narrative. Since that time, each director who wants to stage Schulz's literary works has had to struggle not only with the author of *The Cinnamon Shops*, but also with the leader of the Theater of Death. And this is, indeed, a very difficult task.

**Urszula Makowska**

A Meeting in Lviv (Which Never Took Place). Bruno Schulz and Henryk Vogler

The paper presents unknown details concerning Bruno Schulz, found in the memoirs of the Cracow critic, writer, and poet Henryk Vogler (1911–2005). Vogler wrote quite a long article, "Two Romantic Worlds. On Bruno Schulz and Witold Gombrowicz" [Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu], published in 1938

in *Skamander*. Both writers thanked him in letters, which initiated their correspondence that continued till the outbreak of World War II. Schulz exchanged with his younger colleague opinions about literature, evaluated his attempts to write fiction, and described his dreams. They resumed writing letters to each other in 1940 during Vogler's stay in Lviv – he actually invited Schulz to pay him a visit. Their meeting, however, never took place: already on his way, Schulz returned home. That situation may be considered in the contexts of similar events from Schulz's life and an interpretation of his fiction and art proposed by Jerzy Jarzębski, who saw in both a “record of ... an encounter realized in many different ways.” This encounter almost never brings about a harmonious connection, but instead leads to “pain, shame, comedy, and irony.” On his correspondence with Schulz, lost during the war, as well as on Schulz's influence on his own work and the meeting in Lviv that did not take place, Vogler wrote in his *Self-Portrait from Memory* [Autoportret z pamięci] – three volumes published in 1979–1981. In his autobiography Vogler also mentioned the first postwar publication of Schulz's fiction in 1957 by Wydawnictwo Literackie, of which he was editor-in-chief. Still, his account does not explain the details of a conflict between Artur Sandauer and Jerzy Ficowski, which began on that occasion and continued for many years. The closing part of the paper focuses on the traces of Schulz in Vogler's novel, *The Man Who Was Dreaming* [Człowiek, który śnił], written before the war but published with some revisions in 1960.

#### **Mirosław Wójcik**

Emil Zegadłowicz – Bruno Schulz. An Archive Query

Among many people present in the social and professional milieu of Bruno Schulz, was Emil Zegadłowicz (1888–1941), a writer who during the interwar period was famous mainly for his novels critical of Polish socio-political realities (*Zmory, Motory*). The essay presents almost all the available evidence concerning the two writers' mutual artistic inspirations, correspondence, and personal contacts that have survived to this day. Crucial for this reconstruction was a search in the family archive of Zegadłowicz. Unfortunately, even though he certainly did his best to document his literary connections, the traces of Bruno Schulz's life and work in the archive are scarce. It was much easier to find there the evidence of Zegadłowicz's recognition of Schulz and his work. For example, the name of the artist from Drogobych was found on the mailing list of the copies of Zegadłowicz's works, and handwritten remarks were discovered on the published texts of Schulz's stories. Also, a letter written by Schulz includes remarks on one of Zegadłowicz's novels. Among the archive's holdings, particularly interesting is the documentation of the two writers' only meeting which took place in Drogobych in February 1939 during Zegadłowicz's lecture tour, and the author's analysis of Schulz's artworks that Zegadłowicz received on that occasion, including his portraits. A description of the two writers' meeting includes also contextual information about Schulz's family and his professional relationships with Drogobych. Today, while some documents seem to suggest that in the late 1930s Zegadłowicz and Schulz were close friends, there is no good reason to believe that it was really so. After all, Zegadłowicz's archive contains no relevant evidence in this respect.

**Marta Cwalina**

The Human World in Bruno Schulz's Fiction

The goal of the paper's author is to identify the references to contemporary social reality that can be found in Schulz's fiction. One of the reasons for which such an effort seems to make sense is the writer's decision to join the Literary Collective "Przedmieście." The author compares Schulz's poetics and some motifs of his fiction with the program of that particular group of writers. She also analyzes the representations of social change in such stories as "Spring," "The Street of Crocodiles," and the cycle "Treatise on Tailor's Dummies." The most important to her are the cultural, political, and economic aspects of those representations. Besides, she points to some analogies between Schulz's diagnoses and those presented by Oswald Spengler in *The Decline of the West*.

**Taras Voznyak**

Why Schulz?

The essay presents a personal approach to Bruno Schulz not only as an outstanding writer and artist, but above all as a figure of imagination that connects the worlds and cultures of Poles, Ukrainians, and Jews. The author defines this function as "worldbuilding" and places it in a process of reconstructing the semantic landscape of Galicia, devastated by World War II and mass deportations, which turned the postwar generations into semantic orphans. This reconstruction does not consist in the impossible return of Poles, Jews, and Ukrainians to Drohobych or Lviv, but in acknowledging the complex past of the region which is our home. Its picture stems from the text of the architectural heritage as well as written texts. Such a text or archetypal metatext has been the work of Bruno Schulz and many others, born in the same area: Joseph Roth, Leopold Sacher-Masoch, Paul Celan, Stanisław Lem, Zbigniew Herbert, Rosa Ausländer, Gregor von Rezzori, Manès Sperber, Georg Drozdowski or Bogdan-Igor Antonych. The task of reconstructing the Regions of Great Heresy has been performed not just in Drohobych, but all over our part of the world – in Lviv, Vilnius, Gdańsk, Wrocław, and Tschernivtsi. We have been trying to heal the wounds inflicted by World War II, which will take long, is by no means simple, and meets much resistance. Like in Schulz's stories, we have embarked on a long but interesting journey and much is still to be discovered.

**Vera Menyok**

Where to Escape? An Impossible and Absurd Thought...

The paper is an attempt at a personal polemic with the title of the conference "Leaving Drohobych," organized in November 2019 at the University of Gdańsk as one of the events during Schulz Days. The author agrees that the study of those elements of Schulz's biography which are not related to his hometown is interesting and rewarding, but remembers that he did not feel comfortable out of Drohobych and, as he himself and his friends often admitted, avoided long trips to any other places. That, however, did not necessarily mean that Schulz was just an "average provincial teacher" who suffered from many phobias, but rather an outsider whose perception of physical space was unusual – unknown and uninviting, it was frequently considered by the writer as a genuine and

immediate danger. On the other hand though, no actual journeys affected Schulz's unique metaphysics of place and the metaphors he chose to use to evoke it. Drogobych was for him a metaphysical place, almost as the only one – or perhaps indeed the only one – that stimulated his metaphorical vocabulary, imagination, and fiction. It is an axiom that Schulz remained and still remains in Drogobych. He never left it, and this is good because otherwise many of those who keep looking for him, including two outstanding Ukrainian poets: Yuri Andrukhovych and Serhiy Zhadan, would have never found him there. The founders of the International Schulz Festival and the “Second Autumn” Festival have also contributed to Schulz's continuous presence in his hometown.

**Jean-Luc Nancy, Federico Ferrari**

Portrait of the Author in (Him/Her)self

A fragment of a philosophical essay by Jean-Luc Nancy and Federico Ferrari titled *Iconographie dell'auteur* (Paris, 2005), published for the first time in Polish, that addresses the problem of a relationship between the image of the author and his/her work.

**Katarzyna Warska**

Portrait of a Teacher. How Did Students Remember Bruno Schulz in Flesh and Blood?

Bruno Schulz used to portray his students. They were usually glad for it, although some claimed that Schulz at times crossed the comfort limit of female students. After many years, students portrayed him in their testimonies in which they tried to remember what he was like, and their perspective was different from that of Schulz's friends. Students always remain lower in the school hierarchy and usually they cannot get to know their teacher very well. Thus, they have to rely on what they observed during lessons or outside of school. Corporeality played an important role in students' stories, simply because they had visual access to it: Schulz appeared in class in his bodily form. As a teacher, he used his body to work – he spoke, drew, walked, etc. He played with his body and was observed as a central figure in the classroom, playing his role of an authority before an audience. Consequently, students drew conclusions about his mental traits in reference to physical ones. Generally, the teacher's body should be asexual, sterile, aesthetically pleasing, and reliable. Therefore, Schulz's body was not entirely his own since it had to fit his social role, which it did not always do. Because Schulz's corporeality was quite uncommon, students talked about it and then Schulz specialists asked their professional questions. Students described in detail his figure, gait, face, look, hands, clothes, voice, and sexuality. The essay is an attempt to collect all the relevant texts that address the topic. It proves that especially corporeality impacted how Schulz was perceived as a teacher and a human being. Students saw him either as rather withdrawn and stressed, or as a strong magnetic personality. It is hard to judge the truth value of their opinions – probably they tell us little about the real Schulz. However, dozens of statements by Schulz's students that refer to his corporality greatly enhance his picture known from photos. A gender perspective makes the problem even more interesting, as we can see a difference between the memories of women and men: the former seem to resemble Schulz's drawings and portraits of female sitters, while the latter his portraits of the male ones. Unfortunately, we have only a few female testimonies since Schulz taught mainly in a school for boys.

**Małgorzata Ogonowska**

## Bruno Schulz as a Man

The paper is an attempt to shed light on Bruno Schulz as a man seen in a specific social and historical context. It is a kind of reconstruction of his (un)manliness. A starting point was an intuitive supposition that for Schulz being a (“real”) man might have been a genuine ordeal and that few people actually perceived him as one. The reconstruction is based on testimonies, letters, and individual observations of the writer’s colleagues and friends. They questioned those elements of Schulz’s male identity which did not fit the accepted social model. The picture that has been revealed by a number of memories, distorting or exaggerating his actual features and attitudes under the influence of the stereotypes of the times, consists of at least six elements: (1) Schulz was an ugly weakling; (2) a sickly mamma’s boy always in depression; (3) a sexual impotent, maniac, and pervert; (4) a sluggard and a schlemiel; (5) a parasite depending on his clever, socially prominent, and wealthy elder brother; and (6) a burden to the family that he should have supported. The author opposes that stereotype which, even though impressive in literary terms and well rooted in Schulz’s biographical myth, significantly simplifies his picture and biography by reducing him to a caricature of a great but socially castrated artist. Paradoxically, what made Schulz an artist: his talent, sensitivity or perhaps even hypersensitivity, gentleness, shyness, a unique (maybe pretended?) sense of separation from reality, as well as deep insight in it somehow deprived him of manliness as defined by society and made him unmanly. On the other hand though, all those traits contributed to an explanation, a shield, and an alibi of the stereotypical unmanliness. Thus, sometimes some people were able to forgive him his weakness since after all he was an artist. But what if had been a shoemaker or, for that matter, a dealer in textile fabrics?

**Jakub Orzeszek**

## Schulz and Mourning. On the Writer’s Other Body

The paper addresses the problem of the mourning cult of Bruno Schulz. The presented approach is critical of its excess in the Schulzean biographical discourses as well as literary and artistic references to his life and work, but it is by no means provocative like that of Janusz Rudnicki, who in the 1990s mocked the “hagiographic” idiom of Jerzy Ficowski. Analyzing archive records and testimonies, the author attempts to reconstruct the circumstances of Schulz’s death in possibly the minutest details. Comparing contradictory pieces of information with the official version made popular by Ficowski, he shows how profoundly it has been marked by the unperformed work of mourning over Schulz and the Holocaust – both the failed work of Ficowski himself and of his postwar correspondents whose letters determined the form of *The Regions of Great Heresy*. Using the idiom of thanatology and taking the role of a necrographer rather than that of a Schulz specialist, the author supposes that the dynamic of loss in the case of Schulz reaches far beyond the act of the writer’s execution on the street to include also the posthumous annihilation of his corpse and grave. This particular kind of necroviolence, perhaps the most hateful from the vantage point of the Jewish tradition and the heritage of Western culture in general, which consists in removing the material remains of the deceased has been called by Holocaust scholars “necroicide.” The absence of material traces and the “mourning



objects” that usually help to cure the semiotic crisis which is death makes writers and artists commemorate Schulz with lyrical and artistic epitaphs. Their function is to restore the bodily identity of the dead person by creating his other body, told about and imagined *in effigie*, existing not beside but instead of the missing “mourning object.” However, the expansion of those elegiac narratives, particularly those produced outside Poland, often results in unintended reductionism. As a human being, writer, and artist, Schulz has been reduced in them to an emblem of the Holocaust, while such obituaries ignore the history of his archive. The other, historical and material body of the writer consists of his manuscripts, drawings, graphic works, and official documents. It exists, drawn and quartered, in archives, to be put up for auction for tens of thousands of dollars, exposed in museums and art galleries, and hoarded by collectors as precious relics.

#### **Marian Jachimowicz**

Reminiscence of Bruno Schulz

An unpublished reminiscence of Bruno Schulz, written on May 7, 1946 by the poet Marian Jachimowicz, who before World War II lived in Borysław and in 1938–1942 was Schulz’s friend.

#### **Stanisław Rosiek**

“They are as close to me as I am to myself.” Marian Jachimowicz on Schulz and the Borysław “Poetry Zone”

The paper is an extended comment on Marian Jachimowicz’s “Reminiscence of Bruno Schulz.” On the basis of ample unpublished archive materials, the author reconstructs Jachimowicz’s biography, paying the most attention to the period of 1938–1942, when Jachimowicz as an aspiring man of letters had close friendly contacts with Schulz as well as other artists and writers of the Drogobych and Borysław region, known as the “Borysław Poetry Zone” (Marek Zwillich, Anna Płockier, Henryk Wiciński, Juliusz Wit, Artur Rzeczyca, and others). It turns out that his relationship with Schulz was a formative literary experience for the young poet. As he admits, it was thanks to the access to Schulz’s library and his recommendations, that he came across the books by poets who became important for his own development. Meeting Schulz was also important for another reason: he was the first “great artist” whom Jachimowicz met in person, knowing his literary works – *Cinnamon Shops* and *A Sanatorium under the Sign of the Hourglass* – and appreciating them highly. Jachimowicz’s attitude to Schulz was ambiguous, and this is what the present paper is mainly about. Starting with an analysis of an unpublished “source reminiscence” of 1948, the author approaches its subsequent versions published in journals (*Twórczość*, 1958 and *Poezja*, 1966). It was characteristic for Jachimowicz that his imagination and memory, fixed upon Schulz for several decades, pictured the Drogobych writer as “approaching.” Particularly in the first version of his text, Jachimowicz describes Schulz’s physique, doing it in a shockingly brutal, even abjectal, way. On the other hand, his essays demonstrate a more and more intense tone of mourning. The world of Drogobych and Borysław, to which both Jachimowicz and Schulz belonged before the war, appears in them as an irrevocably lost Arcadia, the only reality where the former did not feel all alone.

**Celina Wieniewska**

## Translator's Preface

Polish translation of Celina Wieniewska's *Translator's Preface* from the first English edition of Bruno Schulz's short story collection: *Cinnamon Shops and Other Stories*, published in 1963 in London by McGibbon & Kee.

**Zofia Ziemann***Cinnamon Shops* 1963

The article presents the paratextual framing of the first English edition of Bruno Schulz's short story collection: *Cinnamon Shops and Other Stories*, published in 1963 in London by McGibbon & Kee. It describes the book cover and blurb, and offers a brief commentary on Celina Wieniewska's *Translator's Preface*, setting it in the context of its time. Naive and error-ridden as it seems today, Wieniewska's short introduction, largely based on Jerzy Ficowski's early findings, reflects the state of knowledge about Schulz prior to the development of Schulz Studies as we know it, and it is worth scholarly attention as the first English-language text of this kind. Interestingly, despite being out of date, it has been reprinted without revision in almost all subsequent editions of Wieniewska's translation, up until the most recent one, from 2012.

# Biblioteka „Schulz/Forum”

Pod patronatem czasopisma wydawane są najnowsze książki schulzologiczne zarówno polskich, jak i zagranicznych autorów. W serii opublikowano:

**1.** Schulz. *Między mitem a filozofią*, red. Joanna Michalik, Przemysław Bursztyka, Gdańsk 2014.

Antologia ukazuje mapę filozoficznych wpływów, jakim Schulz ulegał, zarazem twórczo je przekształcając.

**2.** Jerzy Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016.

Autor jest przekonany, że istnieje wspólna historia czytania Schulza i rozumienia jego twórczości. Jedną z jej wersji zaprezentowano w tym tomie.

**3.** Włodzimierz Bolecki, *Wenus z Drohobycza*, Gdańsk 2017.

Komu potrzebna jest dziś schulzologia, skoro wiadomo, że z Schulza nie da się zrobić bohatera mediów czy polityki?

**4.** Serge Fauchereau, *Fantazmatyczny świat Brunona Schulza*, przeł. Paulina Tarasiewicz, Gdańsk 2018.

Błyskotliwy esej analizujący twórczość plastyczną i literacką Schulza w kontekście awangardowych europejskich prądów literackich i artystycznych XX wieku.

**5.** Piotr Sitkiewicz, *Bruno Schulz i krytycy*, Gdańsk 2018.

Książka poświęcona odbiorowi krytycznemu, literaturoznawczemu oraz artystycznemu opowiadań i dzieł plastycznych Schulza w latach jego aktywności twórczej.

**6.** Henri Lewi, *Bruno Schulz, czyli strategie mesjańskie*, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2019.

Jedyna do tej pory francuskojęzyczna próba całościowej analizy twórczości literackiej i plastycznej autora *Sklepów cynamonowych*.

**7.** Józef Olejniczak, *Pryncypia i marginesy Schulza*, Gdańsk 2019.

Zbiór osobistych esejów o twórczości, biografii i legendzie Brunona Schulza, które są zapisem fascynacji „od pierwszego wejrzenia”.

**8.** Schulz. *Słownik mówiony*, red. Marcin Całbecki, Piotr Millati, Gdańsk 2019.

Kontynuacja prac nad słownikiem Brunona Schulza. Hasła zebrane w tym tomie są plonem konferencji naukowej zorganizowanej na Uniwersytecie Gdańskim.

W przygotowaniu:

Katarzyna Warska, *Schulz w kanonie. Recepcja szkolna w latach 1945–2018*.

Publikacja omawia recepcję szkolną życia i twórczości Brunona Schulza z uwzględnieniem tła polityczno-społecznego oraz krytyczno- i historycznoliterackiego w latach 1945–2018.

Ilustracja na okładce: Projekt symbolicznego nagrobka Schulza autorstwa Marka Tomzy, reprodukcja za artykułem Jerzego Ficowskiego *Pomnik Brunona Schulza*, „Życie Warszawy” 1989, nr 14

Ilustracja na pierwszej stronie: *Undula w nocy*, 1920, cliché-verre, 15×10,5 cm, Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego

Ilustracja na stronie 125: Rembrandt, *Arystoteles z popiersiem Homera*, 1653, 143,5×136,5 cm, olej na płótnie, Metropolitan Museum of Art

Esej na stronach 121–130: F. Ferrari, J.-L. Nancy, *Portret autora (sam)ego w sobie* pochodzi z wydania *Iconographie dell'auteur*, Éditions Galilée, Paris 2005

© Éditions Galilée, 9, Rue Linné, 75005 Paris

Schulz / Forum 14

Gdańsk 2019

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



