



nakład: 400 egzemplarzy

Korekta

Czwarty numer „Schulz/Forum” jest dla redakcji okazją do podsumowań, ale i do korekty wcześniej obranego kursu.

Zamiarem twórców i redaktorów „Schulz/Forum” było utworzyć międzynarodową trybunę schulzologów. Od pierwszego numeru „Schulz/Forum” miało podpowiadać czytelnikom i literaturoznawcom tropy interpretacyjne, porządkować wiedzę o życiu i twórczości drohobyckiego pisarza, tworzyć katalog schulzowskich i Schulzowskich problemów. I o ile zadaniem pierwszego numeru było przede wszystkim zaprojektowanie owej trybuny, stworzenie regulaminu dla tych, którzy chcą z niej przemówić, i demonstracyjne jej użycie, o tyle kolejne numery, oprócz realizacji zadeklarowanego planu poprzez zapewnianie stworzonych na początku działów, narzucały czytelnikowi także motyw przewodni, swoistego patrona. Dwa kolejne numery naznaczone zostały osobowościami znakomitych nieżyjących już schulzologów. Główną bohaterką numeru drugiego była Małgorzata Kitowska-Łysiak, patronem numeru trzeciego – Jerzy Ficowski. Wydanie numeru czwartego zbieгло się z otwarciem w Warszawie nowego muzeum, opowiadającego polską historię od A do Ż.

Żaden z zeszytów „Schulz/Forum” nie był jednak numerem monograficznym w sensie ścisłym. Tak samo jest z zeszytem ostatnim. Niemniej jednak pewne wątki podejmowane przez autorów znów pozwalają dostrzec ów motyw przewodni. Otóż Stefan Chwin pyta, dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim, a osobliwą odpowiedzią na to pytanie jest tekst Henri Lewiego, napisany po francusku kilkadziesiąt lat temu w nieco zapomnianej książce, której fragment ukazuje się w języku polskim po raz pierwszy. Ów niby-dialog nie wyczerpuje wątków żydowskich w tym zeszycie. Warto tu jeszcze wspomnieć choćby tekst Stanleya Billa, który pisząc o pograniczności w prozie Schulza, trąca również strunę jego żydowskiej tożsamości, lub też obejrzeć nieznaną dotąd rysunek, znaleziony w muzeum Mishkan Le’Omanut w Izraelu, którego historia wpisuje się w losy rodziny Michała Chajesa z Drohobycza.

Trudno stworzyć czasopismo poświęcone wyłącznie jednemu autorowi, nawet jeśli jest to autor z najwyższych kręgów literackiego parnasu. Sztuka ta nie powiodła się nawet twórcom „Pamiętnika Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”. Dlatego w kolejnych numerach „Schulz/Forum” będzie się prze-

obrażać w czasopismo poświęcone zarówno Schulzowi, jak i jego światu – realnemu światu odcisniętemu w jego biografii, ale i światu wyobraźni Schulza, jego problemów i tematów. W przyszłych latach ukażą się zatem zeszyty pisma poświęcone kobietom w życiu i twórczości Schulza, literackim i plastycznym schulzoidom czy też literaturze galicyjskiej. Chcielibyśmy się również przyjrzeć spokrewnionym z Schulzem masochistom oraz rozwinąć psychografologiczne podejście do jego rękopisów.

Jak widać, ramy, które wyznaczyliśmy na początku, już okazują się za ciasne. Będziemy więc odpowiednio je modyfikować. W niniejszym numerze wprowadzamy na przykład nowy dział: „Horyzont lektur”, w którym będą się ukazywać dawne interpretacje (także z okresu międzywojennego), często nieznane dotąd polskim badaczom. Nie sposób umieszczać ich w sąsiedztwie teraźniejszych odczytań, ponieważ wpłynęła na nie epoka, w której powstały. Wydaje nam się nieraz, że ich autorzy z dzisiejszego punktu widzenia się mylą, mimo to jednak ich lektury mają niezaprzeczalny walor – są świadectwem rozwoju myśli schulzologicznej, również takiej, która powstała w obcym czy wręcz egzotycznym dla Polaków środowisku intelektualnym i światopoglądowym.

W roku 2014 czasopismo uzyska wsparcie w postaci serii wydawniczej „Biblioteka Schulz/Forum”, publikowanej przez oficynę słowo/obraz terytoria. Pierwszym tomem tej serii jest praca zbiorowa *Schulz. Między mitem a filozofią* pod redakcją Joanny Michalik i Przemysława Bursztyki. Biblioteka umożliwi rozwinięcie niektórych wątków poruszonych w „Schulz/Forum”, ma także porządkować dokonania współczesnej schulzologii. Dodatkowo publikacja *Dzieł zebranych* Brunona Schulza stanie się podstawą tekstową dla kolejnych odczytań i interpretacji.

W pierwszym numerze „Schulz/Forum” apelowaliśmy do potencjalnych autorów o przesyłanie tekstów, wskazaliśmy też pole, które naszym zdaniem wymaga szczególnej uwagi – tym polem jest polska i obca twórczość schulzologiczna. Dział not, recenzji i sprawozdań się rozwija, niemniej jednak wciąż wymaga nowych pracowników, tak samo jak inne zakamarki schulzowskiego ogrodu. Dlatego prosimy o nadsyłanie nawet najdrobniejszych odkryć archiwalnych związanych z Schulzem (zarówno tekstów, jak i ilustracji), analiz, interpretacji, recenzji, polemik, wspomnień czy impresji literackich. Do debiutów schulzowskich zachęcamy młodych filologów, ale także doświadczonych naukowców, którzy nigdy dotąd nie zmierzili się z uniwersum Schulza (swoją późną schulzowską inicjację przechodzi w tym numerze filozof Jan Woleński). Liczymy na zainteresowanie tematami monograficznymi...

...i oczywiście czekamy na *Mesjasza*...

ps

[odczytania]

Stefan Chwin: Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w *Sanatorium pod Klepsydrą* i *Skleпах cynamowych*)

Prawie wszystkie imprezy i konferencje schulzowskie w Drohobyczu mają w swoim programie jeden żelazny punkt: odwiedziny drohobyckiej synagogi. Tak jakby Schulz i sławna synagoga na Łanie to było jedno. Tymczasem zastanawiająca jest zupełna nieobecność drohobyckiej synagogi w tekstach i literackiej wyobraźni Schulza. Ta monumentalna budowla – największa z budowli tego typu w Europie Środkowowschodniej – nie przedostała się do imaginariu pisarza nawet w najmniejszym stopniu, choć stanowiła za jego życia – i stanowi nadal – nader charakterystyczny, niemożliwy do przeoczenia element architektonicznego krajobrazu miasta. Trudno sobie wyobrazić realny Drohobycz bez gmachu z trójkątnym frontonem, wznoszącym się nad dachami domów, a jednak w twórczości Schulza nie ma o nim nawet słowa. Tak jakby drohobycka synagoga w ogóle dla niego nie istniała. Nie ma w tej twórczości także miejsca dla innych synagog drohobyckich, na przykład dla tej wzniesionej przy ulicy Stryjskiej, narożnej, w stylu wiedeńskiej secesji, i w ogóle dla jakiegokolwiek synagogi również spoza Drohobycza.

nieobecność
synagogi

Czy miało to związek z postawą Schulza wobec religii żydowskiej, a może także wobec wszelkich innych religii?

Można wątpić¹.

Józefina Szelińska twierdziła, że Schulz był bardzo przywiązany do klimatu żydowskiego Drohobycza, który ją z kolei – jak pisała – mocno drażnił (RW 324)². Wedle Ficowskiego rodzina Schulza odwiedzała „drohobycki dom modlitwy” (RW 19), nie wiemy wprawdzie, czy regularnie, ale sam pisarz lubił ponoć w święto Jom Kippur wmieszać się w tłum świętujących Żydów. Startował też jako malarz w grupie żydowskich inteligentów „Kalleia”, w 1923 roku wystawiał swoje prace w Wilnie jako jeden z artystów żydowskich, w 1930 brał udział w wystawie zbiorowej w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych w Krakowie, jawnie identyfikował się więc ze swoim macierzystym środowiskiem (RW 490–491). Nie przypadkiem też zaprojektował macewy z trembo-welskiego piaskowca na groby rodziców w duchu tradycyjnej ikonografii judaistycznej, którą dobrze znał i nad którą jako artysta panował, choć – o czym warto pamiętać – na kamiennych płytach nie umieścił inskrypcji żydowskich, lecz polskie (OS 19)³.

Wszystko to pozwala sądzić, że jako grafikowi i malarzowi nie przeszkadzało mu wcale uchodzić za artystę żydowskiego. Ficowski co prawda stanowczo stwierdzał, że Schulz nie znał „nawet języka swych ojców” i nie był blisko „ośrodków żydowskiej kultury” (KL 169)⁴, ale nawet gdyby jako bezwyznaniowiec do synagogi zupełnie nie zaglądał, to nic nie stało przecież na przeszkodzie, by w którymś ze swoich tekstów choćby tylko w paru słowach wspomniał o istnieniu drohobyckiej świątyni, nie

w tłumie
świętujących
Żydów

- 1 W niniejszym studium nie zamierzam kwestionować ustaleń badaczy, którzy zebrali nader przekonujące dowody na to, jak istotne były związki prozy Brunona Schulza z kulturą żydowską. Nie mam też zamiaru dociekać, w jakim stopniu Schulz czuł się (czy też nie czuł się) Żydem, to znaczy członkiem żydowskiej społeczności. Interesować mnie będzie tutaj wyłącznie to, czy Schulz w latach trzydziestych chciał, by publiczność, krytycy i wydawcy identyfikowali go jako pisarza żydowskiego. Chodziłoby zatem o problematykę Schulzowskiej autoprezentacji. Instruktywne omówienie poglądów na temat „Schulz jako pisarz żydowski” zob. np. *(Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations*, eds. D. de Bruyn and K. van Heuckelom, Amsterdam – New York, 2009.
- 2 Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002 (dalej: RW i numer strony). Schulz został obrzezany w dzieciństwie, co go automatycznie włączało do gminy żydowskiej. Wedle metryki miał na imię Bruno, zdaniem jednak Ficowskiego jego pierwotne imię brzmiało „Ber”, co było nawiązaniem do imienia „Berl” albo „Berisz”, żydowskiego imienia jego dziadka ze strony matki. W rodzinie mówiono na Schulza Brunio. Siostra miała na imię Hania. Pierwotne imię żydowskie brata Izzydora brzmiało Izrael Baruch. Mimo że matka miała na imię Hendel, na szyldzie sklepu rodzinnego Schulzów przy ulicy Mickiewicza w Drohobyczu umieszczono imię Henrietta, co nie było w tamtej epoce niczym dziwnym, bo za rzecz naturalną uznawano wówczas dodawanie imion nieżydowskich do imion żydowskich.
- 3 Zob. J. Ficowski, *Okolice sklepów cynamonowych*, Kraków 1986 (dalej: OS i numer strony).
- 4 B. Schulz, *Księga listów*, Gdańsk 2002 (dalej: KL i numer strony).

tyle zresztą jako o budowli sakralnej, związanej z religią żydowską, ile po prostu jako o jednej ze sławnych budowli rodzinnego miasta. Jego przekonania religijne czy ich brak wcale nie musiały być przyczyną konsekwentnego „przeoczenia” tego gmachu w opowiadaniach.

Uwaga Schulza była skupiona na kilku istotnych punktach architektonicznych Drohobycza, ale – co znamienne – nie znalazła się wśród nich żadna żydowska świątynia. Rzecz ciekawa, że to nie synagoga, lecz właśnie gotycka katedra⁵ zamieszkała z wielką siłą w jego wyobraźni. W licznych metaforycznych obrazach, które współtworzyły wizję świata przedstawionego Schulzowskich opowiadań, charakterystyczny kształt katedry pojawiał się obok odniesień do architektury klasztornej, hiszpańskiej architektury pałacowej, barokowej, secesyjnej i kolonialnej, a nawet obok tak egzotycznych form architektury azjatyckiej, jak pagody i minarety (O 164)⁶.

wyobraźnia
i gotycka
katedra...

Od synagogi ważniejsze były dla Schulza-pisarza rozety, witraże, eskuariale, wirydarze, dormitoria – jak to widzimy choćby w opowiadaniu *Republika marzeń*, w którym natura podpowiada człowiekowi kształty do naśladowania, ale – co warto podkreślić – nie ma wśród tych kształtów form synagogalnych, a także takich form charakterystycznych dla kultury żydowskiej, jak kształt menory, macewy czy zwoju Tory, lecz pojawiają się właśnie formy odległe od ducha i stylu żydowskiej architektury i sztuki, związane ze sferą symboliczną europejskiej cywilizacji chrześcijańskiej czy dworskiej – refektarze, altany, parkowe belwedery, a nawet całe Wersale. To właśnie gotycka katedra – której zresztą nie ma i nigdy nie było w Drohobyczu – w dużym stopniu przesłoniła w Schulzowskim świecie zarys synagogalnej bryły i matrycy przestrzennej.

...której
nie było

W *Republice marzeń* personifikowana Natura, podpowiadająca człowiekowi formy do naśladowania, miała wyobraźnię chrześcijańsko-grecką, katedralno-klasyczną i barokowo-gotycką; to właśnie jej podszeptów chciał słuchać Schulzowski narrator. Także zaświat w *Sanatorium pod*

5 Bogusław Marszał wspominał, że w 1938 roku, po powrocie z Paryża, Schulz sugestywnie opowiadał „o olśniewająco pięknych średniowiecznych witrażach świątyń francuskich i pokazywał ich barwne reprodukcje” (OS 18). Jak się możemy domyślać, chodziło zapewne o francuskie katedry gotyckie. W opowiadaniu *Wichura* modelem przestrzennym nieba jest połączenie katedralnych sklepień, arkad, „wielokrotnego labiryntu” (B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 96; dalej: O i numer strony), galerii pokoiów, długich amfilad i kazamatów (O 87). Budował też Schulz obraz nocy na podobieństwo gigantycznych organów (O 89). W *Genialnej epoce* niebo było porównywane do budowli wojennych (blanki, fortalicje, O 122). W *Wiośnie* miało strukturę amfiladową (O 200). W *Sklepkach cynamonowych* modelem przestrzennym nieba były też „wielokrotne sklepienia” (O 69), mapa, kopuła i astrolabium.

6 W *Wiośnie* obraz nieba oparty był na skojarzeniach chińskich i arabskich (pagody i minarety chmur, O 164). Nigdy jednak nie pojawia się u Schulza obraz chmur układających się w kształt synagogi, menory czy zwoju Tory.

Klepsydrą nie przypominał żydowskiego Szeolu – w metaforycznych ujęciach jawił się jako grecko-rzymska przestrzeń asfodelu ze strażującym psem Cerberem (O 272) czy symboliczna przestrzeń greckiego Elizjum (O 332)⁷.

I jeśli Schulz budował w swojej prozie metaforyczne obrazy nieba, to robił to nierzadko właśnie wedle gotyckiej matrycy katedralnego wnętrza, a nie synagogi, chociaż w okresie międzywojennym sklepienie drohobyckiej świątyni na Łanie, które – jak można założyć – oglądał na własne oczy, pomalowane na niebiesko i podświetlone kryształowymi żyrandolami, było właśnie symbolicznym obrazem nieba.

Czy wszystkie te pominięcia i „przeoczenia” były konsekwencją Schulzowskiego dystansu wobec judaizmu i ciężenia jego religijno-etycznej wrażliwości ku katolicyzmowi?

Niekoniecznie.

Wiemy co prawda, że w drohobyckim Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły nauczyciel Bruno Schulz przy modlitwie rozpoczynającej dzień lekcyjny zegnał się razem ze wszystkimi uczniami po katolicku, a swoją klasę osobiście prowadził na spowiedź wielkanocną, w kościele zaś zachowywał się tak jak każdy katolik. Od bratanicy Schulza Elli Schulz-Podstolskiej wiemy, że był on autentycznie zafascynowany postacią Jezusa, i że miał własny egzemplarz Nowego Testamentu. Ficowski zdecydowanie jednak odrzucał twierdzenia Andrzeja Chciuka, że pisarz był wierzącym katolikiem i ochrzcił się jeszcze przed I wojną (OS 50). Sam Schulz 8 lutego 1936 roku porzucił wyznanie mojżeszowe dla narzeczonej, która była katoliczką, a po wystąpieniu z gminy żydowskiej w Drohobyczu uzyskał status bezwyznaniowca (RW 498). W liście do Romany Halpern z 19 września 1936 pisał, że chociaż bardzo interesuje się filozofią chrześcijańską, to nie chce przyjąć katolickiego chrztu (KL 81). Wedle Ficowskiego Witold Gombrowicz w liście z maja 1938 roku zachęcał Schulza do odwiedzenia słynnego zakładu dla ociemniałych w Laskach, kierowanego przez księdza Władysława Kornilowicza, argumentując, że duchowość pisarza z Drohobycza w naturalny sposób ciąży ku chrześcijaństwu. W innym liście skierowanym do pisarza nieznana kobieta wyrażała przekonanie, że Schulz i tak „wyląduje” w katolicyzmie, sam jednak pisarz nigdzie nie sugerował, że swoją przyszłość chciałby związać z katolicyzmem. Znajomi uważali go za wierzącego „w ogóle” (OS 53–54), a więc ani za wyznawcę religii mojżeszowej, ani katolickiej.

jak każdy
katolik

wierzący
„w ogóle”

⁷ Charakterystyczne, że w liście do Romany Halpern z 19 września 1936 roku Schulz opisywał swoje życie duchowe, posługując się przestrzenną metaforą antycznogrecką, nie zaś judaistyczną – jako „jałowe Hadesy fantazji” (KL 81).

W jednym tylko miejscu Schulz samookreślił się wyraźniej, przeciwstawiając swoją duszę „płowej, słowiańskiej duszy” Zenona Waśniewskiego. Ale i tu nie mamy pewności, czy przeciwstawiał własną duszę – jako „meandryczną i ciemną” duszę żydowską – zupełnie innej rasowo psychicznie Polaka, czy może po prostu własną osobowość depresyjną przeciwstawiał pogodnej, jasnej duszy dawnego kolegi szkolnego (KL 37).

Charakterystyczny jest też sposób, w jaki Schulz odnosił się do znaków żydowskości w swojej twórczości plastycznej. Otóż wyodrębnił w niej osobną domenę dla judaików, konsekwentnie oddzielając ją od reszty swoich dzieł. Na ilustracjach do *Genialnej epoki* przedstawił mężów Sanhedrynu w charakterystycznych żydowskich strojach, sportretował też rytualne biesiadowanie przy stole paschalnym⁸, co Wojciech Chmurzyński powiązał z pierwszą wersją opowiadania *Wiosna*, powstałą w 1935 roku, resztę graficznych judaików, które wyszły spod ręki pisarza, łącząc z zaginioną powieścią *Mesjasz*. Warszawski badacz uznał, że w tekach graficznych pisarza znalazło się „15 obiektów” o charakterze judaistycznym⁹. Podkreślał przy tym, że Schulz w tych pracach konsekwentnie unikał przedstawiania swojej twarzy, może z wyjątkiem jednego olejnego obrazu *Spotkanie*, na którym miał ponoć sportretować samego siebie w czarnym stroju chasyda. Trudno jednak mieć absolutną pewność, że przedstawiona na obrazie postać chasyda patrzącego na dwie eleganckie kobiety jest rzeczywiście autoportretem Schulza, choć za taką dość powszechnie uchodzi w schulzologicznej legendzie¹⁰. Można raczej przyjąć, że Schulz prawdopodobnie ani razu nie umieścił własnego wizerunku w grafikach o tematyce wyraźnie żydowskiej, choć wiele innych prac świadczy o tym, że lubił się portretować. Nader też konsekwentnie unikał wyraźniejszych akcentów judaistycznych w grafikach o charakterze erotyczno-masochistycznym. Wyraźnie oczyścił z wszelkich śladów żydowskości całą *Xięgę bałwochwalczą*. Tu postępował z żelazną konsekwencją¹¹. Podobnie w autoportretach. Unikał na nich wszel-

judaika
osobno

8 Ale wielkiej synagogi drohobyckiej nie przedstawił na żadnej ze znanych mi grafik. W pejzażu miasta umieszczał chętnie zgeometryzowane bryły anonimowych domów mieszkalnych, a także budynki ratusza w Drohobyczu z jego charakterystyczną wieżą, równocześnie w swoich obrazach miasta konsekwentnie „przeocząc” bryłę żydowskiej świątyni na Łanie.

9 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. 15 (dalej: AM i numer strony).

10 Zob. J. Ficowski, *Autoportrety i portrety Brunona Schulza*, „NaGłos” 1992, nr 7.

11 Z jedynym chyba wyjątkiem: na jednej z okładek teki *Xięga bałwochwalcza* Schulz przedstawił rozwinęty zwój Tory i twarz brodatego patriarchy z uniesionymi rękami, ale na samych grafikach, znajdujących się w tece, przedstawień takich unikał. Charakterystyczne, że zwój Tory z okładki nie miał naniesionych na pergamin żadnych znaków hebrajskich. Był „czysty”, pozbawiony jakichkolwiek inskrypcji.

kich rekwizytów o konotacjach żydowskich w równym stopniu jak w *Xiędze bałwochwalczej*, którą – jak możemy przypuszczać – traktował jako swój artykuł eksportowy. Znamienne, że nawet cienia żydowskości nie dostrzegł w jego grafikach Witkacy, lokując Schulzowskie wizje w pobliżu Goi, nie zaś w kontekście biblijnej ikonografii chasydzkiego świata, co każe podejrzewać, że Schulz po prostu nie pokazał mu niczego ze swoich prac graficznych poza samą *Xięgą* (KL 163–164)¹².

Inaczej sprawy przedstawiały się w prozie.

Warto tu wspomnieć o zastanawiającym incydencie z artystycznej biografii Schulza, który tej kwestii dotyczy.

Kiedy w roku 1935 Schulz opublikował w „Kamienie” (nr 10/20)¹³ pierwszą wersję opowiadania *Wiosna*, w opowiadaniu tym „święta wielkanocne” wyraźnie określił jak „wielki teatr Paschy”, „misterium prastarej egipskiej wiosny”, wspominał też o „nocy paschalnej” oraz „plagach egipskich”¹⁴. Otóż wszystkie te określenia „wymazał” z ostatecznej wersji opowiadania, która powstała na początku 1936 roku. Cała – jak ją określał Ficowski – „paschalna aura, judaistyczno-biblijna rekwizytoria” (OS 67) nie znalazła się ani w wersji opublikowanej w „Skamandrze” (1936, nr 74, 75), ani w wersji, która ukazała się w wydaniu książkowym, prawdopodobnie dlatego – jak pisał Ficowski – że tworzyłaby nazbyt jednoznaczny obraz święta Wielkanocy jako święta żydowskiego (KL 160). Można sądzić, że Schulz albo nie chciał, żeby taki obraz się w jego twórczości pojawił, albo po prostu zgodził się na ingerencję wydawców, którzy ten fragment z ostatecznego tekstu *Wiosny* usunęli, przy czym w jego listach nie znajdziemy żadnego dowodu na to, że przeciwko takiej ewentualnej ingerencji redakcyjnej w jakikolwiek sposób protestował. Kiedy zaś Mieczysław Grydzewski wydrukował jego debiutancką nowelę *Ptaki*, podpisał ją „Bronisław Schulz” (KL 167), a więc zmieniwszy imię Bruno na imię brzmiące dużo bardziej „słowiańsko”, też nie mamy żadnych dowodów na to, że pisarz wystąpił później z jakimś pro-

Bronisław
zamiast Bruno

12 Schulz ten sam motyw opracowywał w dwóch wersjach. Sporządził jego wersję chasydzką przeznaczoną, jak można sądzić, do prywatnego użytku, i wersję oczyszczoną z konotacji żydowskich – adresowaną do szerszej publiczności. Na przykład w szkicu *Spotkanie* przedstawił dwóch chłopców chasydzkich patrzących na obnażoną kobietę. Podobny układ postaci występował na ilustracji do *Wiosny*, przedstawiającej Rudolfa i Józefa patrzących na Biankę, ale to ujęcie tego samego tematu zostało „oczyszczone” z wyraźniejszych akcentów żydowskich. O olejnym obrazie *Spotkanie* Wojciech Chmurzyński pisał: „Nigdy przedtem ani potem nie portretował się artysta w stroju chasydzkim. Jego kostiumowy autowizerunek widoczny na obrazie jest więc w jego twórczości absolutnym ewenementem” (W. Chmurzyński, *Spotkanie ze „Spotkaniem” czyli kilka uwag o obrazie olejnym Brunona Schulza*, [w:] *Katalog–pamiętnik wystawy „Bruno Schulz. Ad memoriam”...*, s. 214).

13 Wysłał ją do redakcji 16 marca 1935 roku (OS 66).

14 Zob. R. Kaśków, *Wielki Teatr Paschy. O akcentach żydowskich w twórczości Brunona Schulza*, „NaGłos” 1997, nr 7.

testem wobec redaktora, chociaż w listach bardzo protestował przeciwko temu, co z jednym z jego tekstów zrobiła Edda van Haardt, w istotny sposób zmieniając formę i treść oryginału.

Dochodziła do tego kwestia antroponimii i toponimii, czyli charakterystyczna strategia nazewnictwa Schulza-prozaika. Strategia ta polegała w dużym stopniu na „wymazywaniu” z tekstu opowiadań imion i nazwisk o wyraźniejszych konotacjach żydowskich. Jeśli w swoich listach Schulz często wymieniał takie nazwiska drohobyckie, jak Sternbach, Płockier, Zwillich, Vogel, Halpern, Pilpel, Wingarten, Chajes, to w swoich opowiadaniach takich nazwisk wyraźnie unikał¹⁵. Podobnie z imionami. Do świata jego prozy nie miały prawa wstępu Rachele, Debory, Estery, Sary, a służąca o pięknym imieniu Ruchla została zamieniona w stokroć banalniejszą Adelę. Nie znajdziemy też wśród przedstawionych postaci żadnego Dawida, Abrahama, Izaaka. W restauracji z *Sanatorium pod Klepsydrą* kelnerem jest „pan Adaś” (O 263), porównany zresztą do greckiego Ganimedesa. W *Wiośnie* Bianka wspomina o Lonce, córce Antosi (O 200). W *Sierpniu* ciotka bohatera ma na imię Agata, wuj – Marek, córka ciotki – Łucja, a kuzyn – Emil. W *Martwym sezonie* subiekt ma na imię Leon (O 239), inny zaś ma na imię Teodor (O 246). W *Ostatniej ucieczce ojca* służąca nazywa się Genia, a wuj Karol (O 316). W *Samotności* pojawia się ciotka Tekla (O 310), w *Emerycie* pan Kawałkiewicz (O 294) oraz Zosia (O 297), uczeń Wicek i Szymek (O 309).

Wystarczy zestawić to z panoramą imion i nazwisk choćby z *Austerii* Juliana Strykowskiego, by zdać sobie sprawę, jak konsekwentnie Schulz „wymazywał” konotacje żydowskie ze swojego literackiego obrazu ludzkiego świata i miejsca. U Strykowskiego Gerszon, Bum, Kramer, Tojwie, Szalomcia, Apfelgrun... U Schulza realny kuzyn Dawid Heimberg zmienia się na kartach jednego z opowiadań w „Doda”, którego krewnymi są kuzynka Karola, ciotka Retycja i wuj Hieronim, stylizowany zresztą, co trudno uznać za przypadek, na katolickiego św. Hieronima (O 281). Tłuja z opowiadania *Sierpień* istniała rzeczywiście jako Tłoja, ale jej matka w opowiadaniu pojawia się już jako najzupełniej słowiańska Maryśka (O 9). Jedynym żydowskim imieniem – obok Jakuba i Noego – w całej prozie Schulza jest Szłoma, syn Tobiasza (O 128), który zresztą chodzi po placu św. Trójcy. Dodajmy do tego, że żaden drohobycki dom przedstawiony w opowiadaniach Schulza nie ma mezuzy, chociaż w latach trzydziestych w Drohobyczku mieszkało około 20 tysięcy obywateli pol-

„wymazywanie”
imion

i konotacji
żydowskich

15 W liście z 3 marca 1938 do Romany Halpern znalazło się nazwisko Spiegel, w liście z 10 marca Reitman, w liście z 12 czerwca Menasze Seidenbeutel, w liście z 13 października Zygfryd Bienstock. W *Martwym sezonie* nazwisko kupców o konotacjach żydowskich pojawiło się w nazwie firmy „Chrystian Seipel i synowie” (O 235), była to jednak w prozie Schulza sytuacja wyjątkowa.

skich pochodzenia żydowskiego. W symbolicznym krajobrazie opowiadań nie znajdziemy też ani jednej macewy czy kirkutu.

Lecz dlaczego Schulz to wszystko robił?

dlaczego?

Czy to „wymazywanie” i osłabianie żydowskości w prozie miało związek z jego lękiem przed antysemityzmem, zresztą w latach trzydziestych najzupełniej uzasadnionym?¹⁶ W 1938 roku Schulz nie chciał jechać do Paryża przez Niemcy, bo – jak pisał w liście do Romany Halpern z 28 maja (KL 108) – „to by mnie zdeprimowało”. Żeby ominąć państwo Hitlera, wybrał dużo kosztowniejszą trasę wiodącą przez Włochy, co przy jego mizernych dochodach miało swoją wymowę. W liście do Romany Halpern z 20 marca (KL 105) anszlus Austrii określił jako „przygnębiające wypadki historyczne” (KL 105), dobrze zatem zdawał sobie sprawę z tego, co dzieje się w Europie. Wyczuwał też antysemicką niechęć ze strony „Prosto z mostu”, o czym pisał otwarcie (KL 110). W roku 1938 obawiał się nawet, że może zostać po prostu wyrzucony z pracy w drohobyckiej szkole „w razie wejścia w ustawę prądów nurtujących nasz kraj” (list do Romany Halpern z 31 marca 1938 roku, KL 106). Tonowanie żydowskiej barwy *Sklepów cynamonowych* i przedstawionego w nich obrazu Drohobycza byłoby w takim kontekście najzupełniej zrozumiałe, bo powody do niepokoju były poważne i Schulz ich nie lekceważył.

Mogły jednak wchodzić w grę także inne jeszcze okoliczności. Schulz bardzo chciał dostać za *Sanatorium pod Klepsydrą* prestiżową nagrodę „Wiadomości Literackich”, ale w listach wyraźnie dawał do zrozumienia, że chodzi mu przede wszystkim o to, by dzięki temu znaczącemu wyróżnieniu wyjść – jak pisał – „poza granice polskiego języka” (list do Romany Halpern z 20 lutego 1938 roku, KL 102), tak jakby swoje polskie pisanie i sukcesy na polskiej scenie literackiej traktował przede wszystkim jako trampolinę umożliwiającą karierę znacznie większą. W tym czasie pisał nowelę po niemiecku i myślał o liście do Tomasza Manna, a to, że znajomi dostrzegali podobieństwa jego prozy do *Historii Jakubowych*, bardzo mu pochlebiało. Zabiegał o to, by nowela *Heimker* trafiła do Zurychu (KL 192). Wyglądało to wszystko tak, jakby po polskim sukcesie chciał się szybko przestawić na pisarza niemieckojęzycz-

16 Zob. M. Nowicka, *Żyd, czarownica i stara szafa. O konstruowaniu żydowskości autorów piszących o „trudnej” przeszłości*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4. W wypadku pisarzy polskich pochodzenia żydowskiego w latach trzydziestych wchodziły w grę głównie dwie strategie zachowań: albo „auto-demonizacja nagłaśniająca” (s. 265), czyli publiczne akcentowanie swojego żydostwa, uznawane za korzystne w sensie reklamowym, albo demonizacja piętująca, czyli poniżające oskarżanie pisarzy o żydowskość. Schulz „nie naznaczał się” żydowskością, lecz był naznaczany nią przez innych, co przyjmował z niepokojem. Zob. Także: M. Szara-Szwabowicz, *Literatura polska w zwierciadle hebrajskojęzycznej krytyki literackiej*, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2.

nego. W liście z 4 listopada 1936 roku do Mendla Neugroschla wyrażał nadzieję na niemiecki przekład *Sklepów cynamonowych* (KL 77). Pisząc 29 września 1937 roku do Romany Halpern, wspomniał, że włada językiem niemieckim doskonale i napisał już coś po niemiecku (KL 94). Zabiegał też o karierę włoską i francuską. W świetle tych faktów nasuwa się pytanie, czy to właśnie dlatego w sławnym *Exposé* do *Sklepów cynamonowych*, przeznaczonym dla włoskiego wydawcy, nie wspomniał nawet jednym słowem o tym, że przecież napisał w istocie mityczną historię rodziny żydowskiej żyjącej w jednym z miast Europy Środkowowschodniej, tylko starannie zatartł wszelkie ślady konkretnego kulturowo-geograficznego, galicyjsko-żydowskiego klimatu swoich tekstów?

Mylnie byłoby jednak przypuszczenie, że Schulzowi chodziło jedynie o „wymazywanie” i osłabianie akcentów żydowskich. „Wymazywanie” w jego prozie nie ograniczało się bowiem tylko do żydowskości. Miało zasięg znacznie szerszy.

szerszy zasięg
„wymazywania”

Zwykle przedstawia się Schulza jako symbol wielokulturowości, artystyczny wykwit wieloreligijnej i wielonarodowej kultury Galicji Wschodniej, a z jego twórczością łączy się pojęcie tygla kultur¹⁷. Tymczasem w swojej prozie Schulz dokonywał prawdziwej literackiej „czystki etnicznej” Drohobycza – to znaczy właśnie „wymazywał” czy osłabiał wszelkie oznaki polsko-żydowsko-ukraińskiego kolorytu lokalnego okolicy i środowiska ludzkiego. Jako prozaik zupełnie nie dostrzegał ukraińskich barw, charakterystycznych dla obyczajowo-społecznego klimatu swego rodzinnego miasta, czy równie charakterystycznych barw góralszczyzny karpackiej, chociaż o huculszczyźnie nie tylko pisał w liście do Romany Halpern z 10 marca 1938 (KL 101), ale także – jak mówili świadkowie – nawet z wyraźnym upodobaniem na wycieczkach szkolnych wymownie opisywał swoim uczniom prawosławno-ruski wygląd drohobyckiej cerkwi św. Jura, odwołując się do określeń zaczerpniętych właśnie... z kultury huculskiej¹⁸. W prozie jednak takich określeń

17 Opinia o drohobyckiej wielokulturowości prozy Schulza należy do najsilniejszych stereotypów odbioru jego twórczości. „Połączenie żydowskich, polskich i ukraińskich źródeł” w twórczości Schulza „jest znamieniem dialogicznej istoty ziemi drohobyckiej”. Twórczość Schulza „stała się znakiem wielokulturowej przestrzeni naszego miasta”. Zob. W. Meniok, *Czynnik polsko-żydowski w genealogii kulturalnej Drohobycza*, [w:] *Drohobycz wielokulturowy*, red. M. Dąbrowski i W. Meniok, Warszawa 2005, s. 60.

18 Na szkolnych wycieczkach Schulz ponoć w następujący sposób opisywał drohobycką cerkiew św. Jura: „Ma się wrażenie, że oto widzimy wiejską babę z naszych stron, wystrojoną w swoją sutą kieckę z odstającymi «bortami», babę, która oburącz obejmuje swoje dwie córki, też odświętnie ubrane i dostojnie podąża wraz z nimi na niedzielną mszę” (OS 15). O cerkwi mówił też: „oto góral karpacki ze swoim «kloboukiem» na głowie stoi na szeroko rozstawionych nogach, podparł się pod boki i dobrze mu tak stać na swojej ziemi...” (OS 15). Tego rodzaju fraza, inkrustowana góralskim słownictwem, nie pojawia się w żadnym miejscu jego prozy.

kim był
„kmiotek
ze wsi”?

i szczegółów obyczajowych unikał. Zachowywał się więc trochę tak jak pisarz z międzywojennego Gdańska, który by udawał, że nie widzi na ulicach Kaszubów, albo pisarz z międzywojennego Zakopanego, niedostrzegający rzekomo na Krupówkach górali podhalańskich.

Ani cebulaste kopuły drewnianej cerkwi św. Jura, ani cerkiew Podwyższenia Krzyża, ani ten rodzaj obrazowania zaczerpnięty z folkloru ukraińsko-karpackiego, do jakiego Schulz ponoć odwoływał się w swojej żywej mowie, opisując na wycieczkach swoim uczniom drohobycką cerkiew, ani postać jakiegokolwiek górala karpackiego, jednego z tych, których z pewnością mógł widywać w dni targowe z okien swojego domu przy drohobyckim rynku, nie przedostały się do języka jego prozy i do kreowanego w niej obrazu Drohobycza¹⁹. Jeśli w *Martwym sezonie* pojawiała się postać „kmiotka ze wsi”, to nieistotne było, czy jest on Polakiem, Rusinem, Huculem bądź Ukraińcem, gdyż Schulza-prozaika nie interesowało to zupełnie (O 239).

Podstawową zasadą prozy Schulza było: opisywać Drohobycz, a l e n i e j ę z y k i e m D r o h o b y c z a, to znaczy na przykład językiem drohobyckiej ulicy²⁰. Drohobycki bałak – specyficzna gwara lokalna, łącząca w sobie rozmaite wpływy i klimaty – nie miał prawa wstępu do języka *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Sygnatura językowa miasta wielokulturowego, klimat „tutejszości”, bałak jako muzyka drohobyckiej „małej ojczyzny”, znak *genius loci*, nie daje się słyszeć w języku Schulzowskiej prozy nawet dalekim echem.

Prawosławna, rusińska czy ukraińska barwa Drohobycza dla Schulza-pisarza po prostu nie istniała²¹. Podobnie też żadnych lokalnych językowych brzmień ukraińskich w jego narracji nie znajdziemy. Drohobycz, tak jak został przedstawiony w *Skleпах cynamonowych*, jeśli chodzi o realia topograficzne, obyczajowe i architektoniczne, jawił się po prostu jako jedno z katolickich miast polskich II Rzeczypospolitej, z pewną domieszką klimatów żydowskich, opromienionych wystylizowaną aurą biblijnych odniesień. Chociaż żadnej synagogi w Schulzowskim Drohobyczu nie znajdziemy, to jednak katolickie kościoły pojawiały się

19 Inaczej sprawy przedstawiał w swojej prozie na przykład Andrzej Chciuk, wedle którego drohobycki bałak wpływał nie tylko na język polskich, ale i ukraińskich czy żydowskich mieszkańców Drohobycza. Chciuk podkreślał, że na ulicach i w domach Drohobycza rozbrzmiewała mowa Polaków, Ukraińców, Niemców, Węgrów, Cyganów, a nawet Słowaków. Ten drohobycki kosmos języków nie interesował Schulza zupełnie. Zob. A. Chciuk, *Atlantyda. Pierwsza opowieść o księstwie Bałaku*, Warszawa 1989.

20 A równocześnie w liście do Tadeusza Brezy z 21 maja 1934 roku Schulz wyraźnie dawał do zrozumienia, że *Sklepy cynamonowe* są opowieścią o najzupełniej realnym Drohobyczu z czasów jego młodości (KL 26).

21 Z jednym wyjątkiem: w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* pojawiała się sala prawosławnej organizacji charytatywnej „Staupigia” jako miejsce bankietu straży ogniowej (O 223).

w jego twórczości parokrotnie²², a obok tego pomnik Mickiewicza czy Wzgórze Bazylińskie. Dominowała wyraźnie polska toponimia: Tyśmienica, Słotwinka, Wisłok (O 218), Pojezierze (O 70), ulica Podwałe (O 60), droga na Żupy Solne (O 62), ulica Leszniańska jako odpowiednik realnej Liszniańskiej, Krajowy Związek Kredytorów (O 236)...²³ Można by na podstawie tych obserwacji odnieść wrażenie, że Schulz w ten sposób polonizował swoją prozę, że to był jeden z celów jego literackiej strategii. Ale i takie wrażenie byłoby mylne. W drohobyckim kinie przedstawionym w *Skleпах cynamonowych*, w rzeczywistości mającym nazwę Urania, lecą tylko filmy amerykańskie (OS 36), a nie polskie z Ordonką czy Eugeniuszem Bodo, jak to bywało w latach trzydziestych. Szpargał-Autentyk, odnaleziony przez Józefa w kuchni Adeli, przypomina raczej starą, pożółkłą gazetę austro-węgierską niż polską. Opisuując ulicę Stryjską jako ulicę Krokodyli, Schulz podkreślał jej pseudoamerykańskość, a nie żydowskość, ukraińskość czy polskość. Detalicznie wymieniając „magazyny krawców, kolekcje, składy porcelany, drogerie, zakłady fryzjerskie”, zabudowania dworca kolejowego, pociągi, tramwaje (O 72–76), nawet jednym słowem nie wspomniał o narożnej synagodze, która tam stała, a także o tym, jakie to nazwiska figurowały w tamtym rejonie miasta na szyldach sklepowych, a były wśród nich nazwiska nie tylko kupców żydowskich, lecz i polskich. Także polsko brzmiąca „ulica Floriańska”, przy której sam mieszkał, nie przedostała się do jego prozy. Jeśli Schulz nie chciał być „pisarzem żydowskim”, to w jednakowym stopniu nie chciał być też „pisarzem polskim”. W swoim pisaniu starał się wykroczyć poza obie te kategorie.

polonizacja?
mylne
wrażenie

W reklamowej notce na skrzydełku *Sklepow cynamonowych* wydanych w Roju Schulz pisał, że w swojej prozie tworzy „krąg legendarny utkany z fragmentów wszystkich kultur i mitologii”, łącząc „bogactwo elementów kulturalnych” z „charakterem ściśle prywatnym i jednorazowym” (OS 62). Znamienne, że nie napisał, iż to bogactwo łączy „z charakterem ściśle lokalnym”. Postromantyczna idea „małej ojczyzny”, domowej ojczyzny galicyjskiej, była mu całkowicie obca. Nie pasjonował się ani lokalną odrębnością ducha miejsca, ani niepowtarzalną swoistością

22 W *Martwym sezonie* pojawiała się „sygnaturka kościoła”, widziana przez lunetę „drzwi” (O 236). W *Ptakach* była mowa o „kościelach” (O 21). W opowiadaniu *Wichura* Schulzowski narrator, patrząc ponad dachami domów na całą panoramę Drohobycza – aż do „murów ogniowych” przedmieścia – wspominał o kościele stojącym przy rynku (O 87).

23 Ulica, przy której stoi wielka synagoga drohobycka, była dawniej ulicą Leona Reicha, lidera syjonistycznego ruchu w Galicji. Nazwy takiej w prozie Schulza jednak nie znajdziemy. Na starej mapie Drohobycza, o której jest mowa w opowiadaniu *Ulica Krokodyli*, przedstawiono rozległy widok całego miasta, widzianego z lotu ptaka aż po Tyśmienicę i Pojezierze, ale i na niej nie zaznaczono żadnej drohobyckiej synagogi (O 70).

drohobyckiego tygla języków i kultur²⁴. W pisaniu – inaczej niż w rysowaniu – kierował się żelazną zasadą: „Żadnych ciekawostek folklorystycznych, żadnego kokietowania i kolorytu lokalnego” – jak pisał z uznaniem o twórczości Ivona Andricia (AM 160). Żydowskość miejsca w swojej prozie zaznaczył wyraźniej właściwie tylko jeden raz, w *Nocy wielkiego sezonu*, gdzie ojca porównał do proroków izraelskich, sklep do Synaju, a klientów do czcicieli Baala. Tylko tutaj pojawili się w jego prozie „handlarze w jedwabnych bekieszach” i „grupy Żydów w kolorowych chałatach i wielkich futrzanych kołpakach”, przyrównani do mędzów Sanhedrynu (O 100).

Inkrustowanie przez Schulza prozy wyrazami obcego pochodzenia, zaczerpniętymi z wielu różnych języków, można tłumaczyć jako przejaw jego dążenia do szczególnej kosmopolityzacji prozy. Dotyczyło to nie tylko świata przedstawionego, lecz i samej struktury Schulzowskiej wyobraźni i jego wrażliwości językowej. Z punktu widzenia statystyki liczba wyrażen o konotacjach spoza kultury żydowskiej była w jego opowiadaniach dużo większa niż wyrażen o konotacjach biblijno-obyczajowo-judaistycznych²⁵. Schulz wcale nie wyrzekał się w ten sposób swojej żydowskości – taki wniosek byłby nieuzasadniony – chciał jedynie, żeby była ona w jego prozie tylko jedną z wielu barw²⁶.

W podobny sposób traktował też samą Biblię, do której chętnie w swoich opowiadaniach nawiązywał²⁷. Wbrew powszechnym wyobrażeniom na temat Pisma Świętego, Biblia nie była dla niego tekstem prawdziwie uniwersalnym, lecz jednym z wielu wariantów archetypicznej, uniwersalnej Księgi, z której wzięły swój początek wszystkie książki istniejące na Ziemi. Jeśli Schulz mówił o swojej tęsknocie do „czasów mesjaszowych”, to wcale nie miał na myśli jedynie proroczych obrazów czasu oczekiwania ze Starego Testamentu²⁸, przeciwnie: Biblię hebrajską

24 Por. E. Prokop-Janiec, *Schulz and the Galician Melting Pot of Cultures*, „Periphery” 1997, nr 1/2.

25 W *Martwym sezonie* ojciec był porównywany do biblijnego pasterza Jakuba, ale za moment do greckiego tytana Atlasa (O 244), a potem do rzymskiego kapłana, augura (O 246). Ojciec strażak jawił się też narratorowi opowiadać raz jako katolicki św. Jerzy, raz jako rzymski pretorianin i Michał Anioł w jednej osobie (O 221).

26 Kiedy w liście do Witkacego Schulz opisywał rdzeń swojej duszy – żelazny kapitał fantazji, na którym, jak uważał, zbudował swoją twórczość – nie wspominał o wyobrażeniach biblijnych, lecz o najzupełniej prywatnym obrazie dorożki, przedstawiając go jako prawdziwy fundament swojej wyobraźni (KL 63).

27 Wedle Ficowskiego Schulz nie miał wyobraźni biblijnej, tylko w swojej twórczości przedrzeźniał wątek biblijny (OS 68). Jest to jednak, jak myślę, opinia zbyt kategoryczna. Należałoby mówić raczej o tym, że Schulz traktował Biblię jako jedną z wielu tradycji do literackiego wykorzystania, czasem wchodząc w mniej lub bardziej otwarty spór z duchem Starego Testamentu. Zob. np. J. Błoński, *Świat jako Księga i komentarz. O żydowskich źródłach twórczości Brunona Schulza*, „Polonistyka” 1993, nr 4.

28 W *Genialnej epoce* pojawia się przypowieść o zejściu Mesjasza na ziemię, ale jest to opowieść ironiczna i groteskowa, bo Mesjasz w jakiejś chwili traci wyczucie granicy między niebem i ziemią,

roztapiał w powszechnej genealogii kultury ogólnoludzkiej, mając na myśli czas zapowiadany przez „wszystkie mitologie” (jak pisał w liście do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 (KL 73))²⁹. Podobnie w liście do Witkacego własną prozę pod jednym względem zdecydowanie przeciwstawiał *Historiom Jakubowym* Tomasza Manna, mocno podkreślając, że u niemieckiego pisarza podstawą symboliczną narracji jest Biblia („historie biblijne”), gdy tymczasem u niego zupełnie inaczej: taką symboliczną podstawą jest najzupełniej prywatna mitologia fikcyjnej rodziny, którą on sam wymyślił – a więc nie Biblia (KL 65). *Wtóra Księga Rodzaju* w *Traktacie o manekinach* brzmiała jak drugi raz napisana, błuźnierczo poprawiona, heretycka, pomyślana jako dużo lepsza, prawdziwsza wersja biblijnej Księgi Genesis, bo w kluczowych punktach stanowczo zaprzeczała duchowi hebrajskiego oryginału. *Traktat* tyleż nawiązywał do Biblii, co został napisany przeciwko Biblii. Znamienne, że w *Mityzacji rzeczywistości* Biblia ulegała pomnożeniu w zadziwiającej formule: „Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo” (O 365), zadziwiającej, bo to przecież w Biblii, a nie w jakichś „starych kosmogoniach” jest mowa o „Słowie”, od którego wszystko się zaczęło. Zresztą w tym zdaniu „słowo” w zgoła niejudajstycznym duchu zostało napisane przez Schulza małą literą, co też trudno uznać za przypadek. Bawiły też Schulza skojarzenia transkulturowe – tak odległe i szokujące zarazem, jak semantyczna rozpiętość metafory Peipera: umieścić Don Kichota w Soplicowie, a Robinsona parę kilometrów od Drohobycza w Bolechowie (O 230). O jego wyobraźni narracyjnej można powiedzieć, że była z rozmysłem w najwyższym stopniu synkretyczna³⁰.

**Traktat
przeciwko
Biblii**

W podobny sposób pisał Schulz o Franzu Kafce w swoim posłowniu do polskiego wydania *Procesu*. Uznając go za pisarza „głębokich doświadczeń religijnych”, podkreślał, że sposób myślenia autora *Procesu*

i właśnie dlatego na wpół świadomie schodzi na świat, który zresztą w ogóle nie zauważa jego przyjścia (O 130).

29 W *Drugiej jesieni* pojawia się symboliczna postać „filuta-bibliotekarza”, który kosztuje „z konfitur wszystkich wieków i kultur” (O 230).

30 Wyobraźnia Schulza przypominała wyobraźnię ucznia austro-węgierskiego gimnazjum w charakterystycznym synkretycznym zmieszaniu obrazów biblijnych, katolickich, greckich, rzymskich i innych. Na przykład w opowiadaniu *Księga* konotacje germańskie mieszały się z siedmiogrodzkimi i antycznymi (Cymbrowie, „Odyseja brodaczy” (O 116), węgierska Anna Csillag, pan Bosko z Mediolanu, Magda Wang z Budapesztu, a obok tego chrześcijańscy Kacper i Baltazar oraz egipski Feniks). Sama Anna Csillag jawiła się jako Sybilla galicyjska (O 111). W *Nocy lipcowej* dom po narodzeniu dziecka był opisywany wyrażeniami o konotacjach tureckich („hareмова atmosfera matriarchatu”, O 211), a potem pojawiały się konotacje greckie („gynokracja”, O 212), biblijne („godzina Pana”, O 212), antyczne („odyseja” nocnych przygód maturzysty, O 215), greckie („czarny Proteusz”, O 215) i rzymskie („Orkus”, O 217).

jest dziedzictwem „mistyki wszystkich czasów i narodów”. Słowo „wszystkich”, akcentujące wielonarodowość i ponadczasowość inspiracji, z których Kafka miał korzystać, osłabiało żydowską barwę *Procesu*. W swoim posłowniu Schulz nie wspominał w odniesieniu do Kafki ani o Biblii, ani o mistyce żydowskiej. Hiperbola „wszystkich czasów i narodów” akcentowała ponadjudaistyczny charakter dzieła pisarza z czeskiej Pragi. W oczach Schulza Kafka nie był „pisarzem żydowskim” i nie chciał być „pisarzem żydowskim”. Tak go Schulz w swoim tekście przedstawiał polskim czytelnikom – jako pisarza tradycji uniwersalnej i synkretycznej, a nie judaistyczno-biblijnej (KL 161–163).

Schulz jako pisarz chciał mieć duszę wielokulturową, ale nie chciał wielokulturowego świata przedstawionego w swoich opowiadaniach. Chciał mieć narratora o wielokulturowej wyobraźni, ale nie zależało mu na żadnej wielokulturowości rzeczywistości przedstawionej. Chciał wykreować literacki obraz Drohobycza jako polskiego miasta z dyskretną, nienarzucającą się domieszką klimatów żydowskich, do których był prawdziwie przywiązany, ale wolał nie eksponować ich nadmiernie³¹. Na inne barwy ducha miejsca był zupełnie obojętny. Chciał być pisarzem uniwersalnym, co starał się osiągnąć poprzez uniwersalizację wyobraźni narracyjnej, której towarzyszyła równoczesna redukcja kolorytu lokalnego miejsca.

Tym różni się od pisarzy pohołokaustowych. To zupełnie inna formacja duchowa i kulturalna. Holokaust uczynił niemal automatycznie ze środkowoeuropejskiej żydowskości sprawę uniwersalną. Schulz uważał żydowskość i kulturę żydowską polskiej Galicji Wschodniej za jedną z partykularnych barw kultury ogólnoludzkiej, która była mu bliska jako duchowa barwa rodzinnego miasta i rodzinnej wspólnoty, ale równocześnie – jak to odczuwał – przeszkadzała mu w nowoczesnych procederach uniwersalizacji tekstu literackiego, jeśli tylko wysuwała się w narracyjnej strategii na plan pierwszy. I zapewne dlatego napisał, że hebrajska Biblia nie jest rzeczywistym Autentykiem, a więc prawdziwą Pra-Księgą, z której wywodzą się wszystkie księgi istniejące na Ziemi, lecz tylko jedną z tysięcy kopii Pra-Księgi i chętnie w wyrażeniu: „biblie i odyseje” używał nie tylko liczby mnogiej, ale i małych liter³².

To Holokaust przeniósł Żydów środkowoeuropejskich do kultury uniwersalnej. To Zagłada uczyniła z nich uniwersalny obraz Człowieka.

wielokulturowa
dusza Schulza

31 Nawet płacąc, bohater opowiadania *Sanatorium pod Klepsydrą* płaci nieokreśloną walutą uniwersalną. Na stole zostawia „monetę srebrną” (O 259), a kiedy żebrze jako kolejarz, zbiera „drobne monety” – o nieznanym nominale i znamieniu narodowym (O 276).

32 We wspomnianym już fragmencie listu do Romany Halpern z 19 września 1936 roku Schulz w charakterystycznej liczbie mnogiej pisał też o „jałowych Hadesach fantazji” (KL 81).

Trudno o większy i mroczniejszy paradoks. Dla Juliana Strykowskiego czy Isaaca Bashevisa Singera, pisarzy pohołokaustowych, dokumentowanie folkloru obyczajowego przedwojennych środowisk żydowskich z Galicji Wschodniej jako żydowsko-polsko-ukraińskiej „małej ojczyzny” nie było wcale sprzeczne z dążeniem do uniwersalizacji tekstu literackiego. Dla Schulza było ono z uniwersalizacją sprzeczne całkowicie i unikał tego jak mógł, kierując się w swojej prozie strategią równoczesnego odsłaniania i przysłaniania żydowskości. Jeśli w pierwszej wersji *Wiosny* położył jawny nacisk na żydowskość świąt Wielkanocy, to później nigdy już tego zabiegu w innych swoich tekstach nie powtórzył³³. Żadnej Paschy, żadnej menory, żadnego rabina, żadnego tałesu, żadnego teflinu, żadnego Jom Kippur, żadnej jesziwy, żadnego święta Purim...³⁴ Nawet świat zapachów w *Skleпах cyrmonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* został oczyszczony z wyraźniejszych konotacji lokalnej żydowskości. Nie ma tu woni bajgele, chałki, kugli, czulentów i macy... Toposy biblijne i obyczajowe rekwizyty kultury żydowskiej miały być tylko elementem wielokolorowej mozaiki narracyjnej języka, który mierzył w uniwersalność.

Holokaust
i uniwersalizm

Przepaść między przedholokaustowym Schulzem a pisarzami pohołokaustowymi jest zupełna. Oni właśnie chcieli być „pisarzami żydowskimi”, bo żydowskie oznaczało dla nich uniwersalne, on robił wszystko, by nie wydać się „pisarzem żydowskim”, bo żydowskość kojarzyła mu się z zacieśniającą horyzont prawdziwej literatury lokalnością obyczaju, świąt, stroju, obrzędu, języka i miejsca³⁵. Podobnie zresztą jak galicyjska „polskość” czy „ukraińskość”. Holokaust zmienił tu wszystko. Gdyby nie Zagłada, Schulz byłby pewnie dzisiaj jednym z kilku wybitnych pisarzy dwudziestolecia. Zbrodnia wyniosła go na szczyty kultury polskiej i światowej. Ta zbrodnia narzuciła wielu czytelnikom czytanie Schulza poprzez jej pryzmat i nadal rzuca na niego mroczny cień, co pewnie wcale by go nie ucieszyło, bo marzył o zupełnie innym typie uniwersalizacji własnej twórczości literackiej i z zupełnie innego powodu pragnął się na szczycie znaleźć. Jako – posłużmy się paradoksem – prywatny człowiek uniwersalny o wyobraźni obejmującej – jak

mroczny
cień

33 W *Genialnej epoce* mowa o „świętach wielkanocnych” (O 127), ale Schulz nie dookreślał, czy chodzi o święto żydowskie czy katolickie.

34 W całej prozie Schulza słowo „szabas” pojawia się jeden raz – w opowiadaniu *Sierpień*, zresztą w zestawieniu z aluzją do ewangelicznej opowieści o dobrym Samarytaninie (O 4). Żydowskość i chrześcijaństwo przecinały się tutaj w jednym zdaniu.

35 Część badaczy określa Schulza jednoznacznie jako „pisarza żydowskiego”, nie bardzo przejmując się tym, co on sam o tym myślał. Zob. np. G. Moked, *Dwie galaktyki późnego modernizmu (świat przeszłości i modernizmu w twórczości dwóch żydowskich pisarzy z Galicji – Brunona Schulza i Samuela Josefa Agnony)*, „Literatura na Świecie” 1992, nr 5/6.

pisał – „wszystkie mitologie”, ani więc jako „pisarz żydowski”, ani jako „pisarz polski”, ani tym bardziej jako nobilitowana przez nostalgiczne wspomnienie tragiczna ofiara Zagłady.

Schulz uważał swój drohobycki świat żydowski za trwały, mocno osadzony na ziemi, niezagrożony zniknięciem, nawet jeśli świat ten zmieniał się na jego oczach pod wpływem gospodarczej ekspansji kapitalizmu w nader dwuznaczną ulicę Krokodyli³⁶, nie widział więc żadnej potrzeby pieczołowitego, literackiego dokumentowania fenomenu żydowsko-galicyskiej odrębności. Pisarze pohołokaustowi skupili wszystkie swoje siły na opisie rozpadu i zagłady tego świata, ujrzeni w nim bowiem świat naznaczony radykalną nietrwałością, kruchy, z ziarnem śmierci w sobie, dlatego tak cenny dla literackiego serca i oka. W jego prozie nie ma żadnych śladów przeczucia końca tego świata, choć nie-mała liczba czytelników *Sklepów cynamonowych* wciąż chce te ślady tam widzieć. Nie ma u niego, jak u Strykowskiego, podstawowego, przenikniętego złymi napięciami, wróżącego nadciągającą katastrofę podziału świata na Żydów i gojów. Nie ma wyraźnie zaznaczonej odrębności żydowskiego stroju i obyczaju, nie ma czynności rytualnych w życiu codziennym, modlitw przepisanych Prawem Mojżeszowym, nie ma pieśni *Kol nidre*. Nie ma też żydowskiej dzielnicy Drohobycza jako odrębnej dzielnicy, chociaż przed wojną zajmowała ona osobną część miasta. W *Austerii* Biblia jest księgą źródlową, u Schulza jest falsyfikatem. Stary Tag w powieści Strykowskiego jest strażnikiem żydowskości, stary Jakub u Schulza jest zbuntowanym heretykiem żydowskości, kiedy pisze drugą – lepszą w jego pojęciu i dużo prawdziwszą od starożytnego oryginału – Biblię, nazwaną przez narratora *Sklepów cynamonowych* wtórą Księgę Rodzaju. Dla starego Taga cesarz Franciszek Józef jest gwarantem świata harmonijnego i dobrego, dla Józefa z Schulzowskiej *Wiosny* jest strażnikiem świata jako nudnego więzienia regulaminów. U Strykowskiego rabin przed czytaniem Tory składa pokłon przed portretem cesarza, cesarz bowiem to goj protegowany przez Boga, a Austria to opiekunka świata. Karczma Taga jest arką, a on sam jest jak Noe. Strykowski zajmuje się odchodzeniem Żydów od rodzimej tradycji, laicyzacją młodych inteligentów żydowskich, ich lewicowymi skłonno-

nie ma...

36 Zob. M. J. Dudziak, *Etnografie Brunona Schulza. Próba antropologicznego ujęcia „Ulicy Krokodyli” jako analizy miasta*, „Konteksty” 1998, nr 3/4.

37 Według Chciuka u źródeł leczniczych w Truskawcu rabini spotykali się z kapłanami katolickimi, a ukraińskość kulturowego klimatu miasta była dominującym rysem przedwojennego Drohobycza. Chciuk nazwę greckokatolickiego Jordana uważał za kwintesencję lokalnego ducha regionu, a w bałaku odnajdywał wpływy włoskie, tatarskie i tureckie. Charakterystyczne dla mowy drohobyżan było, co podkreślał, lwowskie zaciąganie. Zob. A. Chciuk, op. cit., s. 223. Niczego w tym rodzaju nie znajdziemy u Schulza.

ściami czy skrajnościami religijnych ekstaz chasydów. Dla Schulza te sprawy nie istniały. Ekumenia żydowsko-chrześcijańska też go absolutnie nie interesowała, tak jak interesowała Strykowskiego, u którego pojawia się całkowicie Schulzowi obcy temat przyjaźni katolickiego księdza z Żydem³⁷. I wreszcie u Strykowskiego jest bliska Tagowi ukraińska dziewczyna Jewdocha, kochanka żydowskiego starca, u Schulza zaś nie znajdziemy nawet śladu ukraińskości Drohobycza i Galicji, choć za jego czasów służącymi w Drohobyczu były właśnie Ukrainki. Nie ma też w jego prozie barw języka Żydów zasymilowanych, choć takim właśnie językiem musiało mówić wielu mieszkańców Drohobycza za jego czasów. I nie ma wreszcie nostalgicznej tęsknoty za sztetlem z *Elegii miasteczek żydowskich* Antoniego Słonimskiego, chociaż chętnie ją Schulzowi przypisujemy³⁸, patrząc na jego dzieło literackie (i na jego grafiki) przez ciemne szkło Zagłady, czego on sam z pewnością wcale by nie pragnął.

ciemne szkło
zagłady

Tekst został wygłoszony jako referat podczas międzynarodowej sesji naukowej *Schulz w Warszawie, Drohobycz w Warszawie*, którą zorganizował Instytut Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego (Warszawa, 25–27 października 2012). Wkrótce ukaże się także w publikacji pokonferencyjnej.

38 Por. K. Więclawska, *Obraz społeczności sztetł w twórczości Singera i Schulza*, „Kresy” 1999, nr 40.

Stanley Bill: Schulz i znikająca granica

Schulz
i dyplomacja
kulturowa

Bruno Schulz już dawno zyskał sobie reputację wzorcowej postaci wielokulturowego pogranicza. Przez 50 lat życia pisarza jego rodzinne miasteczko należało do monarchii austro-węgierskiej, krótko istniejącej Zachodnioukraińskiej Republiki Ludowej, II Rzeczypospolitej Polskiej, Związku Radzieckiego oraz Generalnego Gubernatorstwa. Jak napisał Marian Hemar (w formule ciągle powtarzanej w różnych tekstach na temat jego dawnego miasta), Drohobycz w czasie życia Schulza to było „półtora miasta”: w połowie polskie, w połowie żydowskie i w połowie ukraińskie. Sam Schulz był zasymilowanym Żydem, piszącym po polsku i głęboko przesiąkniętym niemiecką kulturą literacką. Nie ma się zatem co dziwić, że 50 lat po ludobójstwie, czyszkach etnicznych oraz masowych deportacjach lat czterdziestych XX wieku Schulz stał się w ostatnich czasach patronem różnych inicjatyw mających na celu zbliżenie odmiennych grup narodowościowych oraz ich często odmiennych historiografii. Problem w tym, że twórczość Schulza nie wpisuje się zbyt dobrze w dyplomację kulturową.

W niniejszym szkicu chciałbym krótko przedstawić możliwy bądź niemożliwy wkład dzieła Schulza w projekty tego typu oraz zaproponować kilka obiecujących kierunków i ujęć interpretacyjnych dla dalszych poszukiwań.

W marcu 2012 roku Rada Najwyższa Ukrainy przyjęła uchwałę mającą na celu uczczenie sto dwudziestej rocznicy urodzin Schulza i siedemdziesiątej rocznicy jego śmierci. Tekst rezolucji wyraża przekonanie, że obchody powinny „sprzyjać wzmocnieniu przyjaznych stosunków między Polską a Ukrainą”¹. Senat Rzeczypospolitej odpowiedział na to, ustanawiając listopad 2012 roku „miesiącem Brunona Schulza” i stwierdzając, że „postać i dzieło Schulza mogą stać się punktem wyjścia rozmów o relacjach polsko-żydowsko-ukraińskich”². Z kolei Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu w tymże roku miał stać się ważnym świadectwem tych rozmów międzykulturowych.

W jakim jednak sensie możemy odnaleźć ślady „wielokulturowego pogranicza” w pisarstwie Schulza? Badacze zajmujący się schulzowski-

1 Zob. <http://www.rp.pl/arttykul/834482.html>.

2 Zob. <http://brunoschulz.eu/blog/archiwa/279>.

mi afiliacjami kulturowymi znaleźli ich mnóstwo ze względu na pierwiastki polsko-żydowsko-niemieckie, ale trudno by znaleźć wątki wyraźnie ukraińskie mimo robienia takich prób, raczej nieprzekonujących, przez badaczy ukraińskich³. Widocznie owo „półtora miasta” z dzieła Schulza pozostaje w jednej ze swoich połówek całkowicie puste, być może odzwierciedlając tym samym polityczną i kulturalną sytuację okresu ciemienia tożsamości ukraińskiej w Polsce międzywojennej w odpowiedzi na rzekome zagrożenie ze strony radykalnych nacjonalistów. I rzeczywiście, w roku 1930, w wyniku tak zwanej kampanii pacyfikacyjnej marszałka Piłsudskiego, polskie władze zamknęły w Drohobyczu ukraińskie gimnazjum⁴. Jedynie osobliwy incydent z roku 1940 łączy Schulza bezpośrednio z kulturą ukraińską: mianowicie aresztowanie i przesłuchanie pisarza przez NKWD na podstawie nieprawdopodobnego zarzutu propagowania ukraińskiego nacjonalizmu. W obrazie zamówionym przez lokalne władze radzieckie Schulz niefrasobliwie przedstawił ukraińskich kawalerzystów na podejrzenie nacjonalistycznym żółto-niebieskim tle⁵.

pusta
połówka

Jeszcze bardziej niż brak wpływów kultury ukraińskiej uderza u Schulza pozornie niewiele bezpośrednich ujęć spraw politycznych, historycznych, etnicznych czy społecznych. Cecha ta szczególnie zwraca uwagę, jeśli porównamy Schulza ze współczesnymi mu pisarzami pochodzącymi z tego samego regionu, którzy niejednokrotnie dawali w swoich dziełach wyraz napięciom społecznym, ekonomicznym czy etnicznym. Polscy pisarze Józef Rogosz i Artur Gruszecki opisywali wypaczoną rzeczywistość, w której bezlitośni kapitaliści żydowscy rzekomo wykorzystywali polskich i ukraińskich robotników na polach naftowych Borysławsko-Drohobyckiego Zagłębia. Pisarz austriacki żydowskiego pochodzenia Joseph Roth z przerażeniem opisywał wzrost ruchów nacjonalistycznych, które miały doprowadzić do upadku monarchii austro-węgierskiej. Najbardziej chyba fascynujący przykład stanowi pisarz ukraiński, socjalista i działacz narodowy Iwan Franko, urodzony niedaleko Drohobycza i uczęszczający tam do szkoły. Jak zauważył ukraiński badacz Jarosław Hrycak, w dziełach Franki „Drohobycz staje się zamkniętą i precyzyjnie skonstruowaną przestrzenią, w której toczy się dramat modernizacji. Sam narrator wyraźnie pozycjonuje się w tej przestrzeni: staje po stronie ofiar eksploatacji. [...] Drohobycz [Schulza] przypomina raczej splą-

Drohobycz –
różne miasta

3 Np. zob. J. Pokalczuk, *Bruno Schulz w świetle różnych kultur*, [w:] *Bruno Schulz a kultura pogranicza*, red. W. Meniok, Drohobycz 2007, s. 329–331.

4 Zob. G. Motyka, *Od rzezi wołyńskiej do Akcji „Wisła”. Konflikt polsko-ukraiński, 1943–1947*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 30.

5 Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze, Sejny 2002, s. 420.

tany labirynt, w którym nie ma wyraźnych znaków orientacyjnych i linii podziału”⁶.

Jeśli w końcu Schulz jest pisarzem wielokulturowego pogranicza, to w bardzo ograniczonym znaczeniu. Wprawdzie pewne realia społeczne z historycznego Drohobycza – takie jak upadek drobnego handlu żydowskiego – przenikają Schulzowskie opowiadania w sposób fantasmagoryczny⁷, niemniej jednak ukraińska nić społecznej i kulturowej tkanki Drohobycza jest w dziełach Schulza zupełnie niewidoczna. Trudno zatem uznać je za punkt wyjścia do rozmowy o stosunkach polsko-żydowsko-ukraińskich, skoro dosłownie nie ma o czym mówić – może z wyjątkiem samego braku ukraińskiego wątku. Ponadto, ów brak pozostaje wyzwaniem dla ukraińskich artystów i badaczy próbujących przywrócić Drohobyczowi pamięć o Schulzu, jako że prawie niemożliwe staje się pogodzenie jego dzieła z dominującymi narracjami narodowościowymi. Miasto obfituje w popiersia i pomniki Iwana Franki oraz Tarasa Szewczenki, a park, który graniczy z miejscem, gdzie gestapowiec zastrzelił Schulza, jest obecnie nazwany imieniem Stepana Bandery.

W takim kontekście Schulz pozostaje bezradny i bezużyteczny i jakiegokolwiek próby uczynienia zeń wielkiego symbolu międzykulturowej zgody skazane są na porażkę. Franko – ze swoim mieszanym pochodzeniem ukraińsko-niemiecko-polskim, sporym dorobkiem literackim w języku polskim i ukraińskim oraz ze swoją stosunkowo dużą otwartością wobec Żydów – jest pod tym względem kandydatem znacznie bardziej obiecującym. Schulz w żadnym ze swoich fikcyjnych, eseistycznych czy epistolarnych tekstów nie zajmuje się bezpośrednio wielokulturowym pograniczem, w którym mieszkał.

Niemniej jednak pojęcie granic nieustannie powraca u Schulza w zupełnie innym znaczeniu, w związku z czym proponowałbym postrzeganie Schulza jako pisarza czegoś co nazwałbym „pograniczem ontologicznym”⁸. Przytoczę najpierw dwa reprezentatywne fragmenty, jeden z opowiadania *Republika marzeń*, a drugi z listu-eseju do Witkacego:

„W tych dniach dalekich powzieliśmy po raz pierwszy z kolegami ową myśl niemożliwą i absurdalną, ażeby powędrować jeszcze dalej, poza

nie ma o czym
mówić

6 J. Hrycak, *Prorok we własnym kraju. Iwan Franko i jego Ukraina (1856-1886)*, tłum. A. Korzeniowska-Bihun, A. Wylegała, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 300.

7 Np. zob. A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 31; T. Robertson, *Obrazowanie i historia w opowiadaniach Brunona Schulza: Przypadek kolei żelaznej*, [w:] *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Oficyna Naukowa i Literacka, Kraków 1994.

8 Tu czerpię inspirację częściowo z różnych tez postawionych przez Michała Pawła Markowskiego i Jerzego Jarzębskiego. Zob. M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012; J. Jarzębski, *Prowincja. Centrum. Przypisy do Schulza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

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 spiętrzoneym... Zdawało się nam, że trzeba tylko rozsunać bariery i granice konwenansów, stare łożyska, w które ujęty był bieg spraw ludzkich, ażeby w życie nasze wlała się żywioł, wielki zalew nieprzewidzianego, powódź romantycznych przygód i fabuł”⁹.

„Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada – panmaskarady”¹⁰.

Schulz integralnie zajmuje się pograniczem, ale tylko jeśli reprezentuje ono miejsce, gdzie granice ontologiczne znikają bądź rozmywają się, gdzie „forma” w najszerszym znaczeniu tego słowa – oznaczająca kulturowe konstrukcje, język, poszczególne ludzkie istoty czy materię na najbardziej podstawowym poziomie – wyjawia swoją czysto konwencjonalną naturę. Aspiracje Schulza jako pisarza zmierzają do opisanie strefy, w której ten proces zachodzi. Dlatego też bezimienne miasto z opowiadań Schulza nie jest etnicznym czy kulturowym pograniczem – przecież takie powierzchowne i widocznie konwencjonalne kategorie są z perspektywy Schulza zupełnie nieistotne. Raczej stanowi ono region ontologiczny, gdzie granice rozpadają się na bardziej fundamentalnych płaszczyznach.

Na przykład granica między kulturą i naturą jest nieustannie zagrożona, gdy chlorofilne królestwo roślin atakuje stworzone przez człowieka środowisko miasta. Granica oddzielająca ziemię od niebios ulega rozmazaniu, gdy nocne niebo nakłada się na krajobrazy i ulice miasta¹¹. Granica między życiem i śmiercią staje się mgławicowa, gdy wydawać się może, że Ojciec wędruje bezkarnie pomiędzy tymi dwoma tradycyjnie oddzielonymi od siebie stanami. Granica między życiem ludzkim a zwierzęcym jest niewyraźna, skoro Ojciec wielokrotnie przeobraża się w karalucha, kraba czy ptaka¹². Ludzie kopulują z roślinami, tak jak w wypadku Tłui, wariatki, której imię pobrzmiewa w roślinnej nazwie

**pisarz
pogranicza
ontologicznego**

⁹ B. Schulz, *Republika marzeń*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 29, s. 555–556. Podkreślenia w tym cytacie i w następnych pochodzą od autora artykułu.

¹⁰ B. Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17, s. 323.

¹¹ Jerzy Jarzębski pisze o „wzajemnych przenikaniach”, które często pojawiają się u Schulza. Zob. J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Ossolineum, Wrocław 1989, s. XXXIII.

¹² Zob. A. Mrówka, *Schulz i zwierzęta. Stawanie-się ojca w „Skleпах cynamonowych”*, „Czas Kultury” 2014, nr 1, s. 46–53.

„tuja”, czyli „żywotnik”, wiecznie zielony *arborvitaes* – a moglibyśmy tu też wskazać na znaną ilustrację Schulza z okładki Gombrowiczowskiej *Ferdydurke*¹³. Szerzej rzecz ujmując, jak wiadomo, w dziełach Schulza cała idea indywiduacji jest obiektem nieustannych ataków. „*Principium individuationis* furda!” krzyczy Ojciec, rozpoczynając swoje eksperymenty z rozpuszczaniem pojedynczej egzystencji Wuja Edwarda, czy raczej z wyjawieniem jej jako iluzji. Włodzimierz Bolecki i inni polscy krytycy wskazywali, jak w owych eksperymentach przejawiało się estetyczne i filozoficzne stanowisko samego Schulza, będące w znacznej mierze zapożyczeniem od Fryderyka Nietzschego, ze szczególnym wskazaniem na *Narodziny tragedii*¹⁴.

Formy są fikcjami, a indywiduacja stanowi tymczasową maskę dla niezmordowanej materii. W swoich opowiadaniach Schulz aspiruje do wkroczenia w „pogranicze sporne i neutralne, gdzie gubiły się rubieże państw”, i do zbudowania strefy wolności, artystycznej „republiki marzeń”, jak sam ją nazywa, zalanej strumieniem żywiołu dionizyjskiego niepodzielnego życia w zdecydowanie nietzscheańskim znaczeniu tego słowa. W związku z tym z perspektywy Schulza rozgraniczenia między ludami i językami są arbitralne i konwencjonalne, jak wszystkie inne struktury formalne, jako że jego własny projekt literacki objawia podstawową i uniwersalną bezkształtność, która leży u podstaw takich tymczasowych konstrukcji. Może właśnie dlatego Schulz w swoich tekstach wykazywał niewielkie zainteresowanie projektami syjonistycznymi, bundowskimi czy dotyczącymi literatury narodowej w języku jidysz, choć wielu z jego przyjaciół i znajomych było w takie projekty bardzo zaangażowanych. Schulz, podobnie jak Kafka, raczej nie znał jidysz i pisał w języku asymilacji. Ale w przeciwieństwie do Kafki, ani nie czuł zakłopotania w związku z tą okolicznością, ani nie rozpaczał ze względu na językową asymilację jako formę zdrady kulturowej.

Jest to wymowne rozróżnienie i literacka ontologia Schulza rzeczywiście pozwala mu na ostateczną ucieczkę z nieuchronnej polityzacji „małych” czy też „mniejszych” literatur w teoretycznym wydaniu Kafki, a potem Gilles’a Deleuze’a i Féliksa Guattariego¹⁵. Przynajmniej w tym sensie, choć pisana w języku stosunkowo „mniejszym”, literatura Schulza

uniwersalna
bezkształtność

13 Stanisław Rosiek twierdzi jednak, że projekt okładki jest raczej wyjątkiem w dziele Schulza, gdyż „nie ma [...] u Schulza i być nie może ludzi-roślin”. Zob. S. Rosiek, *Rośliny*, [w:] *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 317.

14 Zob. W. Bolecki, *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 2003, nr 5; *Principium individuationis*, [w:] *Słownik schulzowski*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 287–290; Ż. Nalewajk, *Materia tożsamości – tożsamość materii*, „Tekstualia” 2007, nr 1.8.

15 Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris 1975.

nie jest „mała”, ponieważ głównym jego zainteresowaniem jest dogłębnie p o w s z e c h n y problem „formy”. Zasugerowałbym tu porównanie do Gombrowicza, którego dzieła wykazują podobne zainteresowania filozoficzne w kwestii niestałości form, a jednocześnie często dotyczą problemów polskiej tożsamości narodowej. Paradoksem w wypadku Gombrowicza jest to, że im bardziej starał się wydostać z pułapki narodowej, tym bardziej w nią wpadał (choć nie zawsze). W dziele Schulza brak zobowiązań tego rodzaju. Dlatego Rachel Auerbach, polska pisarka pisząca po polsku i w jidysz, słusznie spostrzegła w liście do Schulza z 1938 roku: „Jestem silnie przeświadczona o tym, że Pańskie rzeczy stać się mogą rewelacją na miarę światową, a skoro Pan nie pisze po żydowsku i nie należy do środowiska, z którego Pan wyrósł, to niechże Pan przynajmniej należy do... świata”¹⁶.

inaczej niż
Gombrowicz

Jarosław Hrycak wywodził podobnie, chcąc wyjaśnić rozdzźwięk pomiędzy międzynarodowym uznaniem dla Schulza i dotychczasowym nierozpoznanie Iwana Franki. Jak powiada Hrycak, „zasymilowany Żyd Schulz nie musiał budować narodu i dlatego nie walczył ze swoim talentem literackim”¹⁷. Innymi słowy, Franko jest słabo znany po części dlatego, że ciężar narodowych zobowiązań przygniótł twórczą autonomię jego talentu. Dlatego też Hrycak zdecydowanie wzywa, by w przyszłej literaturze ukraińskiej pisarze „przestali straszyć siebie i cały świat swoimi na wpół literackimi, na wpół politologicznymi mirażami”¹⁸. W takim kontekście, Schulz stanowi idealny model dla literackiej, a nawet osobistej wolności od niebezpieczeństw, którymi najeżone są kwestie narodowe, etniczne czy polityczne. Gdy rozmawiając w 2013 roku z ukraińskimi badaczami, artystami i studentami mieszkającymi w Drohobyczu, pytałem, kim jest dla nich Schulz, najczęściej odpowiadali, że reprezentuje on sferę wolności od ideologii oraz nacjonalistycznie ukierunkowanej polityki. W obecnym, kłopotliwym położeniu Ukrainy wydaje się to inspiracją niezwykle istotną. Przecież Drohobycz ciągle jest miastem wielokulturowym, z większością ukraińską oraz znaczącą mniejszością rosyjskojęzyczną, stanowiącą około 20% ludności.

Ujmując kwestię ogólnie i traktując ją jako zasadniczą dla wszystkich badaczy i studentów literatury polskiej, sądzę, że Schulz zajmuje podwójne miejsce w systemie, który Pascale Casanova opisuje jako „światową republikę literatury”¹⁹. Z jednej strony jako zasymilowany Żyd piszący po polsku niezwiązany szczególnie z problemami żydowskiego nacjona-

podwójne
miejsce

16 B. Schulz, *Księga listów*, red. J. Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 272.

17 J. Hrycak, *Nowa Ukraina. Nowe interpretacje*, Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław, s. 39.

18 Ibidem, s. 38.

19 Zob. P. Casanova, *La république mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999.

lizmu czy polskiej tożsamości, Schulz cieszył się niezwykłą wolnością jako pisarz, co pozwalało mu unikać politycznych czy narodowościowych schematów „małych literatur”, jak to ujmuje Casanova. Z drugiej jednak strony jako polski pisarz pochodzący z podwójnego „peryferium” odczuwał we własnym życiu nieustanne przywiązanie do różnych „centrów”. Gniotąc czapkę w rękę, poszukiwał artystycznej bądź literackiej egzystencji zarówno wtedy, gdy przyjechał do Warszawy, chcąc po raz pierwszy znaleźć w Polsce wydawcę, jak i próbując w Paryżu bez powodzenia rozpocząć międzynarodową karierę artysty plastyka bądź też pisząc opowiadanie po niemiecku i wysyłając je Tomaszowi Mannowi z nadzieją na jego wsparcie.

Moim zdaniem badania schulzologiczne mogłyby skupiać się na twórczej analizie tego rozdzielenia Schulza, wzbogaconej o porównanie z Gombrowiczem i Franką, uwzględniającej w kontekście teorię Casanovy piszącego o globalnej przestrzeni literatury, o studium Madsa Rosendahl Thomsena dotyczące „sporządzania mapy światowej literatury oraz międzynarodowej kanonizacji”²⁰ czy też o próby podejmowane przez Susan Stanford Friedman i dotyczące ponownego uprzestrzennienia historii modernizmu w krytycznym zabiegu, który – wedle badaczki – miałby na celu „porzucenie dyfuzjonistycznych ideologii o innowacyjnych centrach i imitujących peryferiach”²¹. Przecież pisarstwo Schulza po jego śmierci wywarło potężny wpływ na niektórych pisarzy tak zwanego centrum, na przykład na Johna Updike’a, Philipa Rotha czy Cynthię Ozick. Uwzględniając moje poprzednie uwagi, należy jednak na ironię zaznaczyć, że w wypadku tej właśnie recepcji istotna była żydowska tożsamość Schulza, co samo w sobie stanowi następny paradoks wart zbadania.

Na zakończenie chciałbym zasugerować, że jeżeli koniecznie musimy dzisiaj wynieść polityczną naukę z Schulza, to taką, że pozornie solidne rozróżnienia etniczności, języka czy narodowości są arbitralne i iluzoryczne, gdyż całość istnienia stanowi zmałowany nurt czysto prowizorycznych granic, które pojawiają się na chwilę, by zaraz zniknąć. To właśnie świat oznacza dla Schulza pogranicze.

Tekst został wygłoszony jako referat podczas VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (Ukraina, 26–30 maja 2014).

świat jako
pogranicze

20 Zob. M. Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*, Continuum, London 2008.

21 S. Friedman, *Periodising Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies*, „Modernism/modernity” 2006, vol. 13 (3), s. 428.

[inicjacje schulzowskie]

Jan Woleński: Bruno Schulz i realizm magiczny

Występuję tutaj nie tyle jako literaturoznawca czy historyk literatury, ile jako filozof. Zwrot „nie tyle” wskazuje, że trudno oddzielić te specjalności od siebie. W samej rzeczy, praca literaturoznawcy często wkracza na teren filozofii, a filozof, gdy przystępuje do analizy jakiegoś dzieła literackiego, staje się po części literaturoznawcą. Dla studenta Romana Ingardena, a byłem nim przez kilka lat, ten stan rzeczy jest oczywisty. Nie zamierzam kruszyć kopii o kryteria rozdziału poszczególnych dyscyplin, zwłaszcza jeśli ich przedmioty zazębiają się w wielu miejscach. Przygotowując ten tekst, sięgnąłem do kilku literaturoznawczych opracowań twórczości Schulza, ale rychło skonstatowałem, że nie znajduję w nich materiału odpowiadającego mojej intuicji, a potem zamierzeniom interpretacyjnym. Dlatego, poza bardzo nielicznymi wyjątkami, nie odwołuję się do prac napisanych przez literaturoznawców i historyków literatury. Nie wykluczam, że jest to błąd metodologiczny, może nawet kardynalny, ale mówiąc całkowicie otwarcie, moje profesjonalne zainteresowania badawcze są dalekie od historii, teorii i filozofii literatury. Nie mogę i nie chcę sugerować, że moja znajomość piśmiennictwa z tych dziedzin jest więcej niż skromna. Niech mi zatem będzie wybaczone, jeśli powtórzę to, co może już napisał ktoś inny z licznego zastępu badaczy twórczości Schulza, lub ujawnię jakąś poważną niekompetencję z punktu widzenia literaturoznawstwa czy też historii literatury.

Zarysuję interpretację prozy Schulza z perspektywy tak zwanego realizmu magicznego jako nurtu w literaturze. Kierunek ten zainteresował mnie z powodów czysto filozoficznych, gdyż sam zajmuję się proble-

nie tyle jako...

mem realizmu w semantyce i epistemologii. Jest więc rzeczą dość naturalną, że zadałem pytanie, jak dalece realizm magiczny jest w ogóle realizmem w jakimkolwiek sensie filozoficznym. Jak pokażę w dalszym ciągu, odpowiedź na to pytanie jest możliwa i interesująca. Aby ją jakoś zarysować, należy przede wszystkim znaleźć egzemplifikację w konkretnych dziełach literackich. Proza Schulza zdała mi się przykładem wielce stosownym, aczkolwiek nie ukrywam, że początkowo czytałem pod wyraźnym wpływem filmowej ekranizacji *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) dokonanej przez Wojciecha Jerzego Hasa. O ile mi wiadomo, literaturoznawcy przestrzegają przed takową mediacją w rozumieniu Schulza jako drogą donikąd lub przynajmniej wątpliwą. Nawet jeśli mają rację, to uważam, że Has znakomicie oddał istotę świata przedstawionego w literackich utworach Schulza. Można wręcz powiedzieć, że *Sanatorium pod Klepsydrą* jest filmowym klasykiem kina magicznego realizmu, podobnie jak wcześniejszy obraz tego reżysera, mianowicie *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964). Nic tedy dziwnego, że twórca ten sięgnął właśnie do prozy Schulza jako inspiracji do artystycznego wyłożenia swych estetycznych i, być może, ontologicznych poglądów.

Schulz jako egzemplifikacja

Interpretacja prozy Schulza jako egzemplifikacji realizmu magicznego wydała mi się, jak już zaznaczyłem, dość oczywista. Niemniej jednak wskazanie na takie rozumienie twórczości tego pisarza jest rzadkością. Nazwisko Schulza, aczkolwiek nieobce światu, jest tylko sporadycznie wspominane w zagranicznych pracach ogólnych poświęconych realizmowi magicznemu¹. Natomiast jeśli chodzi o prace autorów polskich, to znalazłem tylko dwie wzmianki. Katarzyna Mroczkowska-Brand traktuje przemianę ojca w *Skleпах cynamonowych* w karakona i analogię pomiędzy niepoliczalnością a Bogiem jako elementy realizmu magicznego u Schulza, Jerzy Ficowski zaś pisze o fantastycznym realizmie, ale odnosi to bardziej do twórczości plastycznej Schulza niż do jego dorobku literackiego. Niemniej jednak Ficowski wskazuje też na liczne elementy magiczne i mitologiczne w Schulzowskiej prozie². Sam Schulz

- 1 Mam na myśli na przykład *Magical Realism. Theory, History, Community*, eds. L. P. Zamora, W. B. Faris, Duke University Press, Durham 1995; W. B. Faris, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville 2004 czy *A Companion to Magical realism*, eds. S. M. Hart, We-chin Ouyang, Tamesis, Woodbridge 2005. K. Mroczkowska-Brand (*Przecucie innego porządku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 50) wspomina o artykule E. Klapwijk *La Pologne: Grabiński, Schulz et Gombrowicz*, [w:] *Le Réalisme magique. Roman—Peinture—Cinéma*, éd. J. Weisgerber, Bruxelles 1987 (bez podania wydawcy i numerów stron).
- 2 K. Mroczkowska-Brand, op. cit., 141, 235–236; J. Ficowski, *Regions of the Great Heresy, Bruno Schulz. A Biographical Portrait*, W. W. Norton & Company, New York 2003; też wydanie polskie: *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i mitologia*, Fundacja „Pogranicze”, Sejny 2002, s. 97 (realizm fantastyczny), s. 115–126 (magia i mitologia).

wspomniał o *neue Sachlichkeit* w jednym z listów w związku z bardzo pochlebnym komentarzem do poezji Rainera Marii Rilkego³.

Uznanie Schulza za przedstawiciela realizmu magicznego nie jest, rzecz jasna, jedynym sposobem wykładni filozofii występującej w jego utworach. W schulzologii, nader zresztą rozwiniętej, dyskutuje się rozmaite optyki filtrujące rozumienie twórczości Schulza, takie jak (lista nie jest zapewne wyczerpująca) psychoanaliza, kabała i tradycja żydowska, ekspresjonizm, „kafkizm”, surrealizm, mesjanizm oraz swoisty egzystencjalizm. Każda z nich ma swoje solidne uzasadnienie, a granice pomiędzy nimi są nader płynne. Trzeba też zauważyć, że poszczególne propozycje nie wykluczają się wzajemnie, co znaczy, że w realizm magiczny można inkorporować na przykład wizję z punktu widzenia psychoanalizy i na odwrót⁴. By skonstatować rzecz trywialną, możliwość takich implementacji z zewnątrz jest notoryczna w wypadku każdego stylu artystycznego. Jako filozofa interesuje mnie związek realizmu magicznego (i, *a fortiori*, twórczości Schulza) z moją profesją. Schulz w swoich utworach literackich, recenzjach i listach nie czynił zbyt wielu uwag o charakterze filozoficznym i wspominał zaledwie o kilku filozofach (głównie w listach), i to raczej zdawkowo. Jeśli czegoś nie przeoczyłem, to grono to jest ograniczone do Debory Vogel, Leona Chwistka, Edmunda Husserla, Ostapa Ortwin, Stefana Szumana i Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego). Nie ułatwia to zadania tym, którzy są zainteresowani filozoficzną warstwą twórczości Schulza, tym bardziej że jego korespondencja z filozofami i wzmianki o nich w innych listach nieraz dotyczyły kwestii codziennego życia, a nie problemów filozoficznych⁵.

Krótką wyprawa w krainę realizmu magicznego jest niezbędna dla dalszej analizy⁶. Termin „realizm magiczny” został wprowadzony w 1925 roku przez Franza Roha, niemieckiego historyka, fotografa i krytyka sztuki. Roh odnosił tę kategorię do malarstwa (czy ogólniej sztuk plastycznych), operując sloganem „*magischer Realismus as neue Sachlichkeit*”. Ten niemiecki zwrot mógłby w tłumaczeniu oznaczać

inne optyki
filtrujące

termin *neue
Sachlichkeit*

3 List do Stefana Szumana z 24 VII 1932, [w:] B. Schulz, *Księga listów*, wybrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 36.

4 Ponieważ nie dyskutuję poszczególnych kluczy interpretacyjnych do Schulza, nie podaję danych bibliograficznych. Można je łatwo znaleźć pod adresem internetowym <http://www.bruno-schulz.pl/>.

5 Chwistek, Ortwin, Szuman i Witkacy są dobrze znanymi postaciami filozofii polskiej, aczkolwiek ten drugi był przede wszystkim psychologiem. Debora Vogel była doktorantką Kazimierza Twardowskiego i polemistką Witkacego. Kilka zachowanych jej listów do Schulza nie zawiera specjalnych treści filozoficznych.

6 Opiaram się na literaturze podanej w przypisie 1 i na książce Mroczkowskiej-Brand (zob. przypis 2).

„realizm magiczny jako nowa przedmiotowość (rzeczowość, obiektywność czy nawet rzeczywistość)”⁷. Estetyka realizmu magicznego miała być przy tym zaprzeczeniem ekspresjonizmu, bardzo popularnego w pierwszej ćwierci XX wieku. Roh nie ukrywał również, że realizm magiczny trzeba odróżniać od surrealizmu. Z biegiem czasu realizm magiczny jako kierunek artystyczny czy estetyczny zaczęto odnosić raczej do literatury niż do plastyki. Za głównych pisarzy reprezentujących realizm magiczny uchodzą Isabel Allende, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Günther Grass, Gabriel Garcia Márquez czy Salman Rushdie, a z polskich autorów Stanisław Lem, Olga Tokarczuk i niekiedy Witold Gombrowicz⁸. W ostatnich latach popularność zdobył angielski pisarz Donald Michael Thomas dzięki powieści *Biały hotel* (wydanie angielskie – 1981, wydanie polskie – 2012), uważanej za typowe dzieło realizmu magicznego napisane w ostatnim ćwierćwieczu.

teoretycy r. m.

Teoretycy realizmu magicznego rzadko cytują filozofów. Być może dlatego termin *neue Sachlichkeit* i jego znaczenie nie pobudzają do głębszej refleksji. Nie wiemy, jakie Roh miał skojarzenia, gdy tę nazwę wprowadzał do teorii sztuki. Wiadomo, że nazwa *Sachlichkeit* była odnoszona do nowej, tak zwanej obiektywnej pedagogiki czy zobietywizowanej psychoterapii. Polskie tłumaczenia, wyżej wymienione, w ogóle nie nasuwają takich skojarzeń. Tak czy inaczej, realizm magiczny trzeba rozumieć jako jakąś propozycję przedstawiania rzeczywistości przez sztuki plastyczne. To jednak prawie żadne wyjaśnienie, ponieważ kwalifikacja „jakąś” nie przesądza, o jaki sposób chodziło Rohowi. Na pewno realizm magiczny miał respektować to, jaka jest rzeczywistość, co jednak stanowi tylko bardzo ogólną wskazówkę interpretacyjną. Coś więcej zyskujemy, gdy pamiętamy, że realizm magiczny został przeciwstawiony zarówno ekspresjonizmowi, jak i surrealizmowi. Z tego można wnosić, że dzieło plastyczne z jednej strony winno respektować realność, czyli unikać surrealizmu, a z drugiej strony nie być ekspresją (ewentualnie tylko tym) wnętrza twórcy, ale kierować się na zewnątrz, to jest ku światu. Wszelako i to wyjaśnienie jest tylko częściowe, gdyż na przykład impresjoniści powiadali, że malują rzeczy tak, jak je widzą, a dodekafoniści oświadczały, że ich kompozycje kojarzą dźwięki tak, jak

7 Nawiasem mówiąc, obrazy Schulza jako żywo przypominają modelowe obrazy stworzone w ramach konwencji *neue Sachlichkeit*. Jest to, być może, jeden z kluczy do rozumienia literackiej twórczości Schulza jako proponującej nową przedmiotowość.

8 Jak zwykle w takich sytuacjach problematyczne staje się zaliczanie poszczególnych autorów do grona realistów magicznych. Ze względu na odniesienia Schulza do twórczości innych pisarzy ważni są tutaj Franz Kafka (zmarł w 1924 roku) i wspomniany Rilke (zmarł w 1926 roku). Lata śmierci mają tu znaczenie z uwagi na datę wystąpienia Roha.

one brzmią w rzeczywistości, a nie w sztucznych kodach dawniejszych kompozytorów. Niemniej jednak można powiedzieć, że realizm magiczny, impresjonizm w malarstwie i atonalizm w muzyce mają to do siebie, że sprzeciwiają się realizmowi naiwnemu w sensie filozoficznym. Świat wprawdzie jest, ale nie taki, jakim go zazwyczaj percypujemy. Znaczy to, że artystyczne (czy pojęciowe) przetworzenie rzeczywistości jest zgodne z realizmem jako poglądem uznającym, że rzeczywistość nie jest tylko naszą projekcją.

Podam teraz pewną filozoficzną interpretację realizmu magicznego, wykorzystującą podstawowy postulat fenomenologii Edmunda Husserla. Domagał się on realizacji wymogu „*zurück zu den Sachen selbst*”, czyli powrotu do rzeczy samych. Nie samych w sobie w sensie Kanta, ale po prostu rzeczy. Pogląd Husserla jest wyrażony w jego zasadzie wszystkich zasad, głoszącej, że trzeba przyjąć bez zastrzeżeń to, co prezentuje się dzięki źródłowej naoczności, ale tylko w jej granicach. Fenomenologia nie jest realizmem naiwnym, ponieważ dotarcie do rzeczy samych oznacza uchwycenie ich istoty poprzez tak zwaną *epoche*, specjalną operację poznawczą kierującą się ku esencji tego, co jest. Husserl, w swoim przekonaniu, proponował nowy sposób kontaktu z rzeczami w sensie potocznym i przynajmniej w okresie, gdy hołdował fenomenologii realistycznej, uważał swoją filozofię za najpełniejszy realizm epistemologiczny. Można więc uznać, że postulował *neue Sachlichkeit*. Trudno powiedzieć, czy Roh znał pisma Husserla (w każdym razie nie cytował tego myśliciela) i nawiązywał do fenomenologicznego hasła powrotu do rzeczy samych. Jakkolwiek by nie było, podstawowe idee Husserla rozprzestrzeniły się szeroko w Niemczech weimarskich i nie jest wykluczone, że jakoś wpłynęły na terminologię kształtującą idee realizmu magicznego. Z uwagi na tę możliwość oddanie znaczenia *neue Sachlichkeit* przez nazwy „nowa rzeczowość” czy „nowa przedmiotowość” wydaje się uprawnione zarówno historycznie, jak i merytorycznie. Zasada wszystkich zasad była przez Husserla akceptowana także w fenomenologii transcendentalnej, rozwijanej w jego późniejszych dziełach, aczkolwiek wymagała przeformułowania. W sensie ogólniejszym postuluje on powrót do samych fenomenów, czyli ostatecznych i dalej nieredukowalnych zjawisk. Nie zmienia to w żadnej mierze funkcji źródłowej naoczności. Trzeba też zauważyć, że fenomenologia transcendentalna bynajmniej nie kwestionowała (i nadal tak jest w jej bardziej współczesnych wersjach) świata codziennego doświadczenia, czyli tego, co stanowi *Lebenswelt*. Chociaż ewolucja fenomenologii nie była zapewne znana pierwszym teoretykom realizmu magicznego, to hasło „*zurück zu den Sachen selbst*” można odnieść do fenomenologii *tout court*, niezależnie od takiego czy innego stadium jej rozwoju.

śladem
Husserla

Jest pewien dodatkowy powód uwzględnienia Husserla przy interpretacji Schulza jako realisty magicznego⁹. Schulz w liście do Romany Halpern z 30 sierpnia 1937 roku prosi ją o pomoc w wypożyczeniu dzieł Husserla i zapowiada, że prawdopodobnie poprosi o to również Witkacego¹⁰. Schulz nie podaje powodów swojego zainteresowania Husserlem. Ficowski w komentarzu do tego listu powiada: „Reprezentowany przez [Husserla] idealizm transcendentálny był przedmiotem zainteresowań Schulza, wydawał się bliski jego własnym poglądom. Zainteresowanie pisarza problemami fenomenologii doprowadziły go do upragnionego przezeń osobistego spotkania z uczniem Husserla, Romanem Ingardenem (1893–1970), przedstawicielem kierunku fenomenologicznego w polskiej filozofii”¹¹.

Ficowski niestety nie dokumentuje swoich tez na temat stosunku Schulza do fenomenologii. Jest wysoce prawdopodobne, że Schulz zainteresował się Husserlem w związku z lekturą prac Ingardena, na przykład czytając jego artykuł programowy *Dążenia fenomenologów* (opublikowany w „Przeglądzie Filozoficznym” w 1919 roku). Mógł też zapoznać się z książką Ingardena *O dziele literackim*, która po niemiecku ukazała się w 1931 roku i stanowiła kompendium aplikacji metody fenomenologicznej do analizy utworów literackich. Niemniej jednak Ingarden reprezentował fenomenologię realistyczną. Data listu do Halpern wskazuje, że Schulz nie znał książek Husserla przed 1937 rokiem, a więc nie mógł wiedzieć o fenomenologii transcendentálnej (pojawiła się ona po 1910 roku) z bezpośrednich źródeł. Z kolei Ingarden referował fenomenologię realistyczną w swoim artykule z 1919 roku, zaledwie wspominając – i to pośrednio – o późniejszym rozwoju tej doktryny. Podobnie książka Ingardena o dziele literackim też nie zawiera zbyt wielu bezpośrednich informacji o fenomenologii transcendentálnej. Ingarden zaczął szerzej pisać o niej pod koniec lat trzydziestych, a więc po roku 1937, nie ukrywając zresztą swego krytycznego stosunku do nowej wersji poglądów Husserla. Jest całkiem możliwe, że Schulz dowiedział się o niej od Ingardena w czasie ich spotkania, o którym wspomina Ficowski. Tak czy inaczej, nie ma powodu mniemać, że Schulz zainteresował się Husserlem przypadkowo lub z błahego powodu¹².

9 Dla porządku dodam, że pomijając kwestię realizmu magicznego, fenomenologia wydaje mi się bardziej odpowiadać potrzebom interpretacji Schulza niż egzystencjalizm powstały ze zmiksowania Nietzschego z Heideggerem. Tę drugą drogę wybiera M. P. Markowski w książce *Powszechna rozwiązość. Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012. Metodologia Markowskiego jest przy tym wielce ekstrawagancka, zwłaszcza gdy powiada, że czyta Schulzem, a nie Schulza.

10 B. Schulz, *Księga listów*, s. 147.

11 Ibidem, s. 324.

12 Na podobieństwo Schulza do fenomenologii transcendentálnej zwrócę uwagę przy omawianiu elementów realizmu magicznego w twórczości Schulza.

Nie chcę jednak sugerować, że odwołanie się do fenomenologii tłumaczy wszystko w realizmie magicznym. W gruncie rzeczy otrzymujemy tylko wskazówkę, jak ewentualnie można rozumieć „realizm” w zestawieniu „realizm magiczny”. Sugestia ta jest jednak na tyle istotna, iż – jeśli jest trafna lub przynajmniej możliwa do obrony – wskazuje, że realista magiczny zmierza w swym wyrazie artystycznym do uchwycenia istoty rzeczy (zjawisk, sytuacji, zależności itd.), których dotyka w swych utworach. To, jak to czyni, nie jest i nie może być przesądzone przez filozofię, ale musi być oparte na mniej lub bardziej wyraźnym poglądzie w sprawie środków przekazu literackiego. Taka lub inna ogólna doktryna filozoficzna wpływająca na literaturę stanowi jedynie pewien schemat, który może być bardzo różnie rozwinięty przez poszczególnych pisarzy, plastyków czy też przedstawicieli innych sztuk, zależnie od ich własnych i konkretnych przekonań związanych z rozumieniem dotarcia do istoty rzeczy. Owe przekonania mogą być różne, w szczególności estetyczne, artystyczne, religijne, naukowe, społeczne czy polityczne; na przykład literatura iberoamerykańska, której wielu przedstawicieli zalicza się do realizmu magicznego, jest wyraźnie nacechowana podejmowaniem problematyki społeczno-politycznej. Ta wielość inspiracji powoduje, że odwołanie się do prawdy oczywistej czy wręcz trywialnej, docieranie do istoty rzeczy i ich przedstawianie przez sztukę i literaturę nie podlega sztywnym regułom, a niekiedy nie toleruje żadnych apriorycznych prawideł. Dlatego właśnie kierunki artystyczne dopuszczają daleko idący pluralizm realizacji poszczególnych zamysłów twórczych. Niekonieczne jest to powód traktowania kanonów artystycznych, między innymi także stosowanych przez magicznych realistów, jako rezultatu arbitralnych decyzji. Konwencja wcale nie musi implikować arbitralności.

otrzymujemy
tylko
wskazówkę

Teoretycy literackiego realizmu magicznego wskazują na jego następujące cechy (ograniczam się tylko do kwestii filozoficznych lub bliskich filozofii, natomiast prawie całkowicie pomijam styl, język i specjalnie strategie literackie i stylistyczne, na przykład metaforę, fantastykę czy udział mitologii):

cechy r. m.

a) Narracja jest wielowymiarowa, spowodowana równouprawnionymi, by użyć ulubionego terminu Schulza, dymensjami (dusza – ciało, świat – zaświaty, teraźniejszość – przeszłość – przyszłość, jawa – sen, świadomość – podświadomość, intuicja – racjonalność). Występuje pluralizm realności: fizykalistyczna, psychologiczna, kulturowa, współistnienie elementów rzeczywistych z nierzeczywistymi (fantazyjnymi, supranaturalnymi, mitologicznymi itd.).

b) Typowym wymiarem jest temporalność związana z eksperymentami dotyczącymi upływu czasu, na przykład w *Białym hotelu* Thomasa bohaterka najpierw ginie, a potem szuka dróg ratunku (masakra Żydów

w Babim Jarze w 1941 roku, a potem niejako jej przekroczenie). Stosowany jest czas linearny, rozgałęziony, cykliczny czy zapętłony.

c) Narracja z wieloma wymiarami jest koherentna, nawet gdy jej autor nie ukrywa, że operuje sytuacjami nie z tego świata. Mówiąc technicznie i w żargonie współczesnej logiki, koherencję (lub jej brak) można stwierdzić jedynie w metajęzyku. Język przedmiotowy nie wyróżnia jednoznacznie tego, co realne w sensie potocznym. Tym różni się realizm naiwny od na przykład mitologii greckiej, w której mit nie jest rozpoznawany jako mit właśnie nawet w wymiarze metajęzykowym. Ten element wydaje się szczególnie istotny, gdyż przesądza o tym, że narracja dotyczy jakiejś realności. Logik mógłby tutaj powiedzieć, że koherentna narracja, zgodnie z jednym z fundamentalnych twierdzeń metalogicznych, ma model, a więc dotyczy jakiejś rzeczywistości.

d) Zgodnie z ideą nowej przedmiotowości wielowymiarowość w wykładni fenomenologicznej jest dotarciem do sedna rzeczy. Chciałoby się wręcz powiedzieć, ale zapewne jest to zbyt radykalne porównanie, że uchwycenie nowej przedmiotowości jest rodzajem redukcji fenomenologicznej (*epoche*), czyli zabiegiem umożliwiającym bezpośrednio dotarcie do istoty fenomenów. Dodatkowo, i także zgodnie z fenomenologią, narracja w duchu nowej rzeczowości jest intencjonalna, to jest skierowana w kierunku czegoś (jakiegoś przedmiotu).

Powyższe punkty wskazują, że spektrum możliwości konstrukcyjnych narracji w dziele literackim dopuszczane przez realizm magiczny jest nader szerokie. Nic tedy dziwnego, że za realistów magicznych uchodzą tak różni pisarze jak Cortázar, Grass i Lem. Pewnym błędem natomiast w rozumieniu realizmu magicznego jest natomiast – jak się wydaje – przykładanie nadmiernej wagi do przymiotnika „magiczny”. Nie odnosi się on tylko do tego, co jest nienaturalne czy nadnaturalne, w szczególności zaś magiczność nie polega li tylko na porównywaniu realności z nie- lub supranaturalnością. Nowa przedmiotowość polega między innymi na tym, że to, co magiczne, i to, co rzeczywiste, tworzy spójną całość¹³.

Przechodzę do elementów realizmu magicznego w prozie Schulza. Sam używał terminu „mityzacja rzeczywistości”¹⁴. Wszelako Schulz podkreślał, że mityzacja nie jest „zastygłą [mitologią] ludów i historii”¹⁵. Była to raczej mityzacja przez słowo, w każdym razie nieodbierająca realności temu, co jest, i nie wprowadzająca mitologii w sensie potocznym. W jednym z listów Schulz pisze tak:

szerokie
spektrum
możliwości

r. m. w prozie
Schulza

13 Powiedziałbym wręcz, że nazwa „realizm magiczny” jest niewłaściwa, ale trudno proponować jakąś nową terminologię.

14 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 140.

15 List do Juliana Tuwima z 26 I 1934, [w:] B. Schulz, *Księga listów*, s. 46–47.

„Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał i technika działają tutaj jako zasada selekcji. [...] Od pytania, czy potrafiłbym filozoficznie zinterpretować rzeczywistość *Sklepów cynamonowych*, najchętniej chciałbym się uchylić. Sądzę, że zracjonalizowanie widzenia rzeczy tkwiącego w dziele sztuki równa się zdemaskowaniu aktorów, jest końcem zabawy, jest zubożeniem problematyki dzieła. Nie dlatego, żeby sztuka była logogryfem z ukrytym kluczem, a filozofia tym samym logogryfem – rozwiązany. Różnica jest głębsza. W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina łącząca ją z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają pełne ciemnego fluidu. W filozoficznej interpretacji mamy już tylko wypruty z całości problematyki preparat anatomiczny. Mimo to sam ciekaw jestem, jak brzmiałoby w formie dyskursywnej *credo* filozoficzne *Sklepów cynamonowych*. Będzie to raczej próba opisu rzeczywistości tam danej aniżeli jej uzasadnienia”¹⁶.

Słowo „logogryf” jest tutaj ważne. Oznacza ono odgadnięcie szyfru słownego, na przykład szarady, przez znalezienie stosownych wyrazów potrzebnych do wypełnienia luk. Ponieważ Schulz wyraźnie oświadcza, że jego proza opisuje rzeczywistość, można uznać, że rozwiązanie logogryfu przez prozę polega na znalezieniu deskrypcji świata, ale nie na jego uzasadnieniu. Metaforyka czy mityzacja są tylko środkami do tego prowadzącymi, natomiast nie transformują świata w to, co nierzeczywiste lub nadnaturalne. Język wprowadza mityzuje rzeczywistość, ale nie odbiera jej realności.

Zacytowany fragment przynosi wiele innych interesujących kwestii o charakterze filozoficznym, między innymi stosunek naukowego i literackiego podejścia do logogryfu (por. też niżej), granice racjonalizacji w procesie deszyfracji czy możliwość całościowego odniesienia do rzeczywistości. Ich rozważanie wykracza poza cele niniejszego artykułu, ale – i to chciałbym bardzo wyraźnie podkreślić – nie wydaje się, aby rezultaty analizy tych dalszych problemów mogły podważyć realizm prozy Schulza. Trzeba jednak z naciskiem podkreślić, że Schulz zdecydowanie odrzucał realizm jako kopiowanie rzeczywistości, czyli naiwny, chociaż nie posługiwał się tym określeniem¹⁷. W omówieniu *Sklepów cynamonowych* (powstałym w 1937 roku) powiada: „W książce tej podjęto próbę wydobywania dzieł pewnej rodziny, pewnego domu na prowincji nie z ich realnych elementów czy prawdziwych losów, lecz poszukując ponad nimi mitycznej treści, sensu ostatecznego owej historii”¹⁸.

ważne słowo
„logogryf”

¹⁶ List do Stanisława Ignacego Witkiewicza z 12 IV 1934, w: *Księga listów*, s. 101–102.

¹⁷ List do Anny Plockier z 6 XI 1941, [w:] *Księga listów*, s. 197–198.

¹⁸ *Exposé o książce Brunona Schulza „Sklepy cynamonowe”*, [w:] B. Schulz, *Księga listów*, s. 325.

bardziej
realista niż
instrumenta-
lista

Mamy tutaj wyraźne opowiedzenie się za realizmem, ale równocześnie przeciwko jego wersji zalecającej li tylko odtwarzanie rzeczywistości. Zarówno uwagi o logogryfach (jeśli są one naukowe), jak i aluzja do realnych elementów przypominają znany spór w filozofii nauki na temat realistycznej *versus* instrumentalistycznej interpretacji teorii naukowych (jeśli logogryf jest naukowy, można go uważać za system teoretyczny). Schulz może być wprawdzie interpretowany jako instrumentalista, ale znacznie więcej danych przemawia za realistyczną wykładnią jego prozatorskich narracji.

To, że utwory Schulza odznaczają się wielowymiarową narracją, nie wymaga specjalnego uzasadnienia. W szczególności list do Witkacego wyraźnie ujawnia napięcie pomiędzy intuicją i racjonalnością, a wspomniane *Exposé* podkreśla bardzo stanowczo kontrast pomiędzy duchowością a cielesnością:

„Autor odnosi wrażenie, że nie sposób osiągnąć najgłębszego dna biografii, ostatecznego kształtu losu, poprzez opisywanie zewnętrznego życiorysu ani przez analizę psychologiczną, choćby docierała jak najgłębiej. Te ostateczne dane ludzkiego życia leżałyby raczej w zupełnie innej dymensji duchowej, nie w kategorii faktów, lecz w ich duchowym sensie. Życiorys wszakże, który zmierza do wyjaśnienia swego własnego sensu, wyostrożony na własne znaczenie duchowe, jest niczym innym jak mitem”¹⁹.

Duchowość w ostatnio zacytowanym fragmencie nie powinna być rozumiana w sensie potocznym. Ma wyraźny walor transcendentalny, ponieważ nie mieści się ani w wymiarze fizycznym, ani w psychologicznym, a w każdym razie wykracza poza fakty. Jest to dobitny przykład tego, że Schulz był rzeczywiście bliski fenomenologii transcendentalnej, przynajmniej w pewnych swoich poglądach. Mityzacja może być tutaj wręcz potraktowana jako narzędzie redukcji transcendentalnej. Nawet jeśli ta interpretacja idzie za daleko, mityzacja jako taka jest środkiem syntezy różnych wymiarów. Kwestia magiczności czy nienaturalności jest w tym kontekście całkowicie drugorzędna.

Eksperymenty z czasem są powszechnie podkreślanym narzędziem przedstawiania rzeczywistości przez Schulza. *Sanatorium pod Klepsydrą* dostarcza wyjątkowo bogatego materiału w tym zakresie. Najpierw zacytuję wyjaśnienie ogólne, ontologiczne, by tak rzec, oraz jego aplikację do konkretnej sytuacji znajdującą się kilkadziesiąt stron dalej:

„Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń? Czy może zdarzyć się, aby już wszystkie miejsca w czasie były wysprzedane? Zatroskani, biegniemy wzdłuż tego całego pociągu zdarzeń, przygotowując się już

do jazdy. Na miłość boską, czyżby nie istniał tu pewnego rodzaju azjotaz biletów na czas? [...]

Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne [...]. Spróbujmy zatem odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje. [...]

Doktor Gotard przyjął mnie stojąc na środku pokoju. [...]

Czy ojciec żyje? – zapytałem, zatapiając wzrok niespokojny w jego uśmiechniętej twarzy.

– Żyje, naturalnie – rzekł [...]. Oczywiście w granicach uwarunkowanych sytuacją – dodał [...]. Wie pan równie dobrze jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję.

– Ale ojciec sam nie wie, nie domyśla się? Zapytałem szeptem. [...]

– Niech pan będzie spokojny – rzekł [...] – nasi pacjenci nie domyślają się, nie mogą się domyślić...

– Cały trick polega na tym – dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach – że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła.

– W taki razie – rzekłem – ojciec jest umierający lub bliski śmierci.

– Nie rozumie mnie pan – odrzekł tonem pobłażliwego zniecierpliwienia – reaktywujemy tu przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami, a zatem z możliwością wyzdrowienia.

Patrzył na mnie z uśmiechem, trzymając się za brodę.

– Ale teraz zechce pan zapewne zobaczyć się z ojcem. Stosownie do pańskiego zlecenia zarezerwowaliśmy dla pana drugie łóżko w pokoju ojca. Zaprowadzę pana. [...] Dajemy naszym pacjentom długo wysypiać się, oszczędzamy ich energię życiową. Zresztą i tak nie mają tu nic lepszego do roboty.

Pod którymiś tam drzwiami zatrzymał się. Przyłożył palec do ust.

– Niech pan wejdzie cicho – ojciec śpi. Niech się pan także położy. To najlepsze, co pan może w tej chwili uczynić. Do widzenia”.

Tę narrację można analizować na rozmaite sposoby, na przykład pytając, czy Schulz znał teorię względności Einsteina i jakoś ją wykorzystywał. Szczegóły nawiązujące do fizyki nie są jednak zbyt istotne. Opowieść o ojcu dzieje się dwutorowo w różnych czasach. Czas rzeczywisty jest zdecydowanie wyróżniony, ale ten drugi, czyli czas życia i śmierci ojca, jest trochę „nielegalny i problematyczny”, chociaż coś się w nim dzieje.

inny opis
umierania

A oto inny opis umierania ojca:

„W tym czasie ojciec mój umarł był już definitywnie. Umierał wielokrotnie, zawsze jeszcze nie doszczętnie, zawsze z pewnymi zastrzeżeniami, które zmuszały do rewizji tego faktu. Miało to swoją dobrą stronę. Rozdrabniając tak śmierć swą na raty, oswajał nas ojciec z faktem swego odejścia. Zobojętnieliśmy na jego powroty coraz bardziej zredukowane, za każdym razem żałośniejsze. Fizjonomia już nieobecnego rozeszła się niejako w pokoju, w którym żył, rozgałęziła się, tworząc w pewnych punktach przedziwne węzły podobieństwa o nieprawdopodobnej wyrazistości”.

Można odczytywać ten fragment dwojako. Po pierwsze, jako ukonkretnienie relacji z udziałem doktora Gotarda. Ot, ojciec powracał wielokrotnie w czasie zrelatywizowanym czy też reaktywowanym, aż w końcu wydarzyło się to definitywnie, a reaktywacja okazała się całkowicie ślepym torem. Po drugie, opowieść o wielokrotnej śmierci jest po prostu zapisem powolnego umierania na oczach rodziny z wielokrotnymi kryzysami, może nawet w postaci śmierci klinicznych, a potem powrotami do względnej stabilności stanu zdrowia. Proces ten kończy się śmiercią definitywną, ponieważ inaczej być nie może. Ten ciąg wydarzeń toczy się w czasie jak najbardziej rzeczywistym.

jeszcze jedna
historia

I jeszcze jedna historia o ojcu (po wspomnianej już metamorfozie w karakona):

„Można było myśleć, widząc [...] rekonesanse na obszarze pokoju, że czegoś szuka zawzięcie i niezmordowanie. Od czasu do czasu biegł w kąt kuchni, pod beczkę z wodą, która przeciekała i doszedłszy do kałuży, zdawał się pić. Niekiedy zapodziewał się na całe dni. [...]

Pewne objawy rozumu, a nawet pewnej figlarnej swawolności nie dały się przeoczyć. Nigdy na przykład nie omieszkął ojciec w porze posiłku pojawić się w jadalni, chociaż jego udział przy obiedzie był czysto platoniczny. Jeśli drzwi jadalni podczas obiadu były przypadkiem zamknięte, a ojciec znajdował się w sąsiednim pokoju, chrobotał tak długo pod drzwiami, biegnąc tam i z powrotem wzdłuż szpary, póki mu nie otworzono. Później nauczył się wsuwać w tę dolną szparę drzwi szczypce i nogi po nieco forsownych chybotach ciała udało mu się przepchać bokiem popod drzwiami do pokoju. To zdawało się go cieszyć. Nieruchomiał wtedy pod stołem, leżał całkiem cicho, pulsując tylko lekko odwłokiem. Co oznaczało to rytmiczne pulsowanie błyszczącego odwłoka, nie moglibyśmy odgadnąć. Było to coś ironicznego, nieprzyzwoitego i złośliwego [...]

Gdyby usunąć odniesienie do ojca, można by ten ostatni fragment uważać za opis zachowania się oswojonego karakona, a jedyną wątpliwością byłoby to, czy stwory takie w ogóle podlegają tresurze.

Wszystkie trzy wyżej przytoczone fragmenty dotyczące ojca dodatkowo ilustrują wielowymiarowość opowieści o ojcu, odpowiednio tem-

poralną, życia i śmierci oraz dosłowności i metafory. Tego rodzaju środki wyrazu nie są oczywiście niczym nowym, albowiem dzieło literackie nie może być jednowymiarowe, a przynajmniej nie zdarza się to zbyt często. To, co jest charakterystyczne dla realizmu magicznego, w szczególności dla Schulza, polega na tym, że narracja uwzględniająca radykalnie odmienne wymiary tworzy koherentną całość. W samej rzeczy, opis sceny z doktorem Gotardem jest spójny. Cała sytuacja dzieje się w czasie rzeczywistym, a reaktywowany jest jakby w tle. W końcu syn odwiedzający swego ojca wchodzi do pokoju i robi to, co najlepsze i zalecane przez lekarza w danej sytuacji, mianowicie kładzie się do łóżka. W kolejnej scenie opis jest także niesprzeczny, niezależnie od tego, czy dotyczy powolnego umierania czy wielokrotnej śmierci w ontologicznie różnych dymensjach temporalnych. Metamorfoza ojca w karakona, którą Mroczkowska-Brand traktuje jako typowy efekt realizmu magicznego, też nie musi być traktowana jako metafora. Karakon zachowuje się normalnie, po ludzku, by tak rzec, i jest rzeczą obojętną, czy uznamy to za fantastykę czy też za dziwny, ale realny ciąg zdarzeń. Dążenie Schulza do koherencji kształtowało się bez wątpienia pod wpływem dwóch jego ulubionych autorów, mianowicie wspomnianego już Franza Kafki i Tomasza Manna. *Józef i jego bracia*, powieść Manna, którą Schulz szczególnie cenił, jest znakomitym przykładem niesprzecznego opisu kojarzącego to, co naturalne, z tym, co nadprzyrodzone.

Fenomenologia dostarcza chyba najlepszej filozoficznej interpretacji roli koherencji jako syntezy wielu pozornie nieprzystających wymiarów. Można się zgodzić lub nie z Schulzem i innymi realistami magicznymi, że koherentna wielowymiarowość dociera do istoty fenomenów, ale trzeba przyznać, że nie jest to trywialny kanon artystyczny jako droga do esencjalizmu w literackim przedstawianiu świata. Ktoś jednak może zauważyć, że fenomenologia transcendentálna jest idealizmem, podczas gdy interpretacja Schulza proponowana w tym artykule jest realistyczna. To prawda, że różnica, a nawet fundamentalny konflikt pomiędzy wczesną a późną myślą Husserla nie mogą być ignorowane. Odwołam się jednak do następującej obserwacji. Ingarden uważał, że metodologia Husserla nie zmieniła się zbyt wiele w wyniku jego przejścia na pozycję transcendentálną. Redukcja transcendentálna była w gruncie rzeczy wyrażeniem redukcji fenomenologicznej w związku z koncentracją na obszerniejszym spektrum danych świadomości. Tedy, zdaniem Ingardena, Husserl wcale nie musiał wyprowadzić idealistycznych konsekwencji ze swych założeń. Jeśli tak, to nic nas nie zmusza do porzucenia realistycznej wykładni prozy Schulza, nawet w wypadku uznania, że fenomenologia transcendentálna była mu bliska.

konkretna
całość
odmiennych
wymiarów

jak opisałby
Zagładę

Kończę uwagą kontrfaktyczną. Schulz nie miał złudzeń co do losów Żydów w planach nazistów. Nie wiadomo, czy cokolwiek stworzył na temat Holokaustu, a jeśli nawet tak było, to nic się nie zachowało. Pytanie, jak przedstawiłby Zagładę, jest wielce interesujące, aczkolwiek nie ma na nie odpowiedzi. Niemniej jednak można spekulować, jak Bruno Schulz opisałby Zagładę, gdyby było mu to dane. Czy byłaby to proza w stylu Tadeusza Borowskiego, a więc zimny naturalistyczny realizm bez nadmiernych dywagacji aksjologicznych, czy też komiks w rodzaju *Maus* Arta Spiegelmana? Czy napisałby scenariusz do filmu w rodzaju *Życie jest piękne* Roberta Benigniego lub *Pociąg życia* Radu Mihăileanu czy też takiego ujęcia filmowego jak *Korczak* Andrzeja Wajdy bądź *Pasażerka* Andrzeja Munka? A może jego realizm magiczny zaowocowałyby czymś w rodzaju takiej oto narracji:

„Byłem tam [w Auschwitz – J. W.] jakieś dwa lata. Czas biegł tam inaczej niż tu na ziemi. Każdy ułamek sekundy biegł w innym cyklu czasowym. A mieszkańcy tej planety nie mieli imion. Nie mieli ani rodziców, ani dzieci. Nie ubierali się tak jak my tutaj. Nie urodzili się tam i nikt tam nikogo nie rodził. Nawet ich oddychanie regulowały prawa innego rodzaju. Ani nie żyli, ani nie umierali zgodnie z prawami tego świata. Zamiast imion mieli numery [...]. Zostawili mnie, cały czas mnie zostawiali, zostawili [...], przez niemal dwa lata mnie zostawiali, zawsze mnie zostawiali za sobą [...]. Widzę ich, patrzą na mnie, widzę ich [...]”²⁰.

Te dojmujące słowa wypowiedział (w trakcie procesu Adolfa Eichmanna w Jerozolimie w 1961 roku) Jechiel Dinur, izraelski pisarz, ocaleniec i autor książek o Zagładzie, występujący pod znanym pseudonimem Kacelnik. Przypuszczam, że gdyby Schulz przeżył jakiś obóz zagłady, mógłby napisać coś podobnego.

Tekst został wygłoszony jako referat podczas międzynarodowej sesji naukowej *Schulz w Warszawie, Drohobycz w Warszawie*, którą zorganizował Instytut Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego (Warszawa, 25–27 października 2012). Wkrótce ukaże się także w publikacji pokonferencyjnej.

²⁰ Cyt. za: T. Segev, *Siódmy milion. Izrael – piętno Zagłady*, tłum. B. Gadomska, PWN, Warszawa 2012, s. 9.

[horyzont życia]

Agata Tuszyńska: J[...], Juna, Józefina

Z teczki

Teczka tekturowa, w słusznym wieku. Dla porządku obłożona jeszcze brązowym, prążkowanym papierem (rodzaj składanej koperty). Zimowała w archiwach Głównego Urzędu Statystycznego (GUS) blisko osiemdziesiąt lat. Przetrwała wojnę i kilka porządków politycznych. Także biurowych, o czym świadczą zmienne sygnatury zapisywane na przemian czerwoną kredką i ołówkiem kopiowym.

REFERAT: Osobowy.

SPRAWA: Dokumenty osobiste – Dr Szelińska Józefina

Numery...

Rozpoczęto: 1 XI 1935

Skończono: (pusto)

Dwie czarne tasiemki zasupłane w węzeł.

Po lewej stronie teczki spis dokumentów, które zawiera. Od 1 do 18. Od świadectwa urodzenia do świadectwa pracy. Przez certyfikat przynależności, świadectwo dojrzałości, dyplom doktora filozofii, dyplom magistra filozofii i inne. Wiele wymaganych deklaracji (o stanie cywilnym, prawnym, przynależności do... etc.) pisanych jej ręką. Pismem dużym, wysokim, silnym. Kanciastym i zdecydowanym.

Jako pracownik kontraktowy – umysłowy (grupa uposażenia X) pracowała (oficjalnie) od 1 listopada 1935 roku do 31 grudnia 1937.

Juna wydawała mi się zawsze najbardziej tajemniczą z kobiet Brunona Schulza. Jako jedyna z jego najważniejszych przeżyła wojnę. A potem wyjechała jak najdalej od rodzinnego Janowa. Zatrzasnęła przeszłość. Nie chciała dotykać drohobyczkich wspomnień. Zamknęła się w sobie, ukryła przed światem. Pozornie nic

nie łączyło nauczycielki z Wrzeszcza, a potem pani dyrektor Biblioteki Wyższej Szkoły Pedagogicznej (WSP) z autorem *Sklepów cynamonowych*.

Nie mówiła o nim ani o ich związku. Podobno nie chciała być bohaterką romansu, który obumarł. Miłości, której nie zwieńczył ślub, choć wydawało się, że wszystko do tego prowadzi.

Jednocześnie stale była z nim, czego dowodem blisko pół wieku trwająca korespondencja z jego biografem, Jerzym Ficowskim. Odpowiedziała na jego apel prasowy już w 1948 roku. A potem kawałek po kawałku przez lata odkrywała przed nim tajemnice związku z Brunonem. Pisała, ale nie pozwoliła, by ujawnił jej tożsamość. Stała się „J.” Przetrwiała w tej czapce niewidce aż do swojej śmierci w 1991 roku.

Spróbowałam ją sobie wyobrazić. Pomocą służyły cienie wspomnień, echa pamięci i teczki, takie jak ta, do których przez lata nikt nie zaglądał.

Błogosławiona biurokracja, personalne i księgowo, urzędnicza skrupulatność i także konieczności. Człowiek widziany przez dowody na jego pospolite istnienie, miejsca zatrudnienia, podwyżki, próśby o urlop, zwolnienia lekarskie, przegrupowania i tym podobne dolegliwości.

Józefina Szelińska pracowała jako nauczycielka przed wojną. Jej akta znajdują się nadal w zbiorach Lwowskiego Archiwum. Po wojnie połączyła swój los z Gdańskiem, najpierw jako nauczycielka, potem kierowniczka Biblioteki WSP (później Uniwersytetu Gdańskiego). Kolejne urzędowe życiorysy budowały jej postać. Uzupełniały o szczegóły umykające zawodnej ludzkiej pamięci.

Mozolna robota. Przedzieranie się przez dziesiątki papierów i dokumentów, paragrafy umów, warunki zatrudnienia, wyjazdy, próśby, odwołania, składki, nieobecności, deklaracje...

Rzadkie olśnienia. A jednak. Archiwum GUS-u okazało się nad wyraz łaskawe i zaskakujące.

Bo oto przeleżała w teczce nieznana fotografia Józefiny Szelińskiej, ta sama, którą złożyła, by otrzymać legitymację służbową (numer 780) w 1936 roku. Jasna, spokojna twarz, wysokie czoło, długie włosy zebrane do tyłu. Skromna. I tylko te wydatne, karminowe usta. Biały kołnierzyk, ale fular ciemny w białe grochy. Oczy patrzące w dal. Poza kadr. W przyszłość.

Oto ona. Trzydziestoletnia – narodowości polskiej, stanu wolnego, na każde z powyższych osobna deklaracja, znająca niemiecki w słowie i piśmie, francuski w słowie. Brak odznaczeń. Niekarana. Podróżowała do Francji, Włoch, Jugosławii, Austrii (Wiedeń), na Węgry (Budapeszt i Banat, podzielony wówczas między Węgry, Rumunię i Jugosławię).

Do organizacji społecznych nie należała. Zamieszkała na Koszykowej 45 m. 15.

O przenosinach do Warszawy z rodzinnych okolic Lwowa marzyła od lat. Usiłowała przekonać do przeprowadzki Brunona, profesora rysunków, ale i pisarza po debiucie, autora świetnie przyjętych *Sklepów cynamonowych*, mężczy-

znę, z którym wiązała przyszłość. Zatrudnienie w urzędzie statystycznym miało być ważnym krokiem w ich wspólnym życiu.

Związek dwojga drohobyckich nauczycieli trwał już wówczas trzy lata. Długie lata zauroczenia, bliskości, obietnic. Wspólnych intelektualnych fascynacji, artystycznych zbliżeń i planów na „spółkę na życie”. Psuło się zawsze, gdy próbowała wydostać go z drohobyckiej prowincji, gdy tłumaczyła, że jego miejsce jest w stolicy, a kariera wymaga bywania w wielkim świecie.

Prosiła, przekonywała, nalegała. Odkąd przeniosła się do Warszawy, czekała coraz wyraźniej na jego decyzję. Wahał się, obiecywał. Nie potrafił. Próbował. Nie umiał. To samo dotyczyło ślubu, z kolejnym utrudnieniem, jako że narzeczona była katoliczką. (Przechrzczoną co prawda, a on wystąpił już dla niej z gminy żydowskiej, ale ciągle nie potrafił załatwić koniecznych formalności, których wymagał ich związek).

Wymienili między sobą dziesiątki listów. Żarliwych, gorących, próbujących oszukać tęsknotę i budować nadzieję. (Żaden nie ocalał).

Pisała po latach do Jerzego Ficowskiego:

„Nie mogłam żyć w takim prowizorium, skazana w Warszawie na pracę, której nienawidziłam, która straciła swój sens, piekielnie monotonna, lichy płatna i martwa. Do pracy szłam z rozpaczą i z rozpaczą zaczynałam dzień. Z drugiej strony, jak ugruntować swój spokój, tudzież spokój tak drogiej i bliskiej istoty, i znając jego skłonność do depresji, jego, a raczej nasze stany taediowitalne, w których nawzajem zatruliśmy się.

Jak podjąć decyzję zerwania tej łączącej nas przez cztery lata więzi, zostawienie tej kruchej, bezbronnej obnażonej wobec życia istoty jej losowi.

Doskonale zdawałam sobie sprawę, że z nas dwojga nie on, lecz ja byłam – wbrew pozorom – tą stroną słabszą. On miał swój świat twórczości, swoje wysokie regiony, ja nie miałam nic”.

Piątego stycznia 1937 roku skończyła 32 lata. Kilka dni później usiłowała popełnić samobójstwo. Połknęła środki nasenne. Zawołała o pomoc.

Na początku 1937 roku Schulz informował przyjaciół, że stosunki z Juną zerwane. „Bardzo mi jej żal – pisał do Halpernowej w kwietniu – nie wiem, co ona porabia po tak ciężkich przejściach, na listy moje nie odpowiada. Żal mi nas obojga i całej naszej przeszłości skazanej na zagładę. Takiej drugiej jak ona już nie znajdę”.

Nigdy nie potwierdziła informacji (doniesień czy plotek) o swojej próbie samobójczej. Przeciwnie. Do końca twierdziła, że „chodziło o ciężki przypadek grypy”. („Nie umiałam żyć w takiej szarpaninie i z pomocą przyszła mi ciężka choroba – świetna ucieczka”).

Dotychczas znane źródła milczą na temat kontaktu Schulza z narzeczoną w owym czasie. Wydawało się, że nie wiedział o jej kroku. Nigdy nie nazwał go po imieniu, nie skomentował.

W archiwum GUS-u, w teczce osobowej Szelińskiej zachował się pod numerem 18 szczególny dokument. Wydawałoby się, że to jedno z wielu podań o urlop.

Podpisane jak należy przez pracownicę, której dotyczą wszystkie pozostałe dokumenty. Napisaane jednak nie jej ręką.

Nietrudno w tych siedmiu równych wersach odnaleźć znajome tropy rękopisów autora *Republiki marzeń*. Drobnny dukt pisma, niewielkie, grzecznie stawiane litery. Mniej okrągłe i czułe niż w listach do kobiet, ale równie czytelne i lekkie. Po każdym słowie oddech, niewielka pauza, by odpowiednio wybrzmiało:

„Do Pana Dyrektora
Głównego Urzędu Statystycznego,
w Warszawie [...]”.

Tu pismo jakby celowo kaligrafowane – z naciskiem, z perswazją, ostrzejsze w rysunku, jak we własnych podaniach o urzędniczą łaskę.

I dalej miękko, oznajmująco i łagodnie:

„W związku z ciężką chorobą, jaką przebyłam [...]”.

Poprosiła go o napisanie tego podania, czy może sam się zaofiarował. W przeciwieństwie do niej, miał w tym wieloletnią wprawę. Nie była w stanie sama się tym zająć?

Nie zawahał się użyć żeńskiej formy czasownika:

„[...] przedkładałam załączone świadectwo lekarskie i proszę o 4. tygodniowy urlop dla poratowania zdrowia”.

Ten zwrot przeciwczył wielokrotnie, swoje zdrowie chciał „poratować” z powodu zapalenia opłucnej lub okostnej, nerwicy serca, dyspepsji żołądka lub przewlekłego zapalenia pęcherza. Tym razem prosił o nie – zdrowie i ratunek – dla Juny.

Data: Warszawa, 2 stycznia 1937 jeszcze jego ręką.

Niżej jej podpis. A właściwie cień podpisu, jeśli go porównać z jakimkolwiek innym. Ani śladu poprzedniego zdecydowania, beziła w miejsce siły, znikający z każdą literą szkielet dawnego imienia.

Świadectwo lekarskie mówiło o cierpieniu serca i ogólnym wyczerpaniu nerwowym. Kolejne zaświadczenia potwierdzały jej niezdolność do pracy i konieczność pozostania w łóżku. Ze stycznia, lutego, marca... a potem z lipca i sierpnia. Doszły bóle rwy kulszowej, niesprawny (upośledzenie ruchów) staw biodrowy. Coraz dłuższe nieobecności w pracy. Konieczność leczenia klimatycznego, odpoczynku. Z dniem 1 października poprosiła o zwolnienie z zajęć biurowych.

Do urzędu nie wróciła.

Umowę rozwiązano 31 grudnia.

18.

Do Pana Dyrektora
Głównego Urzędu Statystycznego,

o Narzanie

Narzanie z innych chorób, jakoby przebywałam, przesłałam
załączoną świadectwo lekarskie i proszę o 4 tygodniowy urlop
na poratowanie zdrowia.

Narzanie, 22. lipca 1937.

Józefina Szelińska

1 List Józefiny Szelińskiej w sprawie przyznania urlopu zdrowotnego, napisany przez Brunona Schulza (Archiwum GUS, Warszawa)



2 Potwierdzenie przez Józefinę Szelińską odbioru legitymacji służbowej (Archiwum GUS, Warszawa)

Narzeczona Schulza

Najpierw zobaczyła Diabła i Anioła. Diabeł był czarny, Anioł biały. Wszystko jak należy. Smród tylko bardziej piekielny, wymiociny, lizol, chlor gęstniejący w powietrzu. Tak chyba wygląda czyścić. Jak w najgłupszych opowieściach gojów?

– Gdzie ja jestem?

Diabeł odwrócił się uprzejmie. Miał miłą, ciepłą twarz bez zarostu.

– Na Lindleya, szanowna pani.

Uśmiech diabła nie zapowiadał chyba niczego dobrego. Powtórzyła z rozpaczą.

– Gdzie?

Anioł w bieli szczerknął tacą z fiolkami.

– Ziemia. Polska. Warszawa.

A kiedy dalej nie rozumiała, prychnął jeszcze raz zniecierpliwiony:

– W szpitalu.

Teraz zrozumiała. Ksiądz i pielęgniarka. To był jej Diabeł i Anioł. Więc nie piekło. Ani też nie niebo. W niebie nie może śmierdzieć wymiocinami i chlorem. Czyli jednak rzeczywiście czyścić. Ale ksiądz nie do niej przyszedł, lecz do sąsiadki, która nieprzytomna, już nie zdążyła pojednać się z Bogiem. Dobrze, że zmrok zapadał szybko, kształty rozmazywały się, cichło wszystko. Chyba jej się tylko wyobrażało, że i tutaj słyszy wrzaski tego samego pijaka co wtedy. Pewnie – to tam, gdzieś dalej w głębi korytarza, chorzy, prawdziwi chorzy dogadywali się z wiecznością. Ona – wstyd przyznać – osóbką, która wymagała jedynie płukania żołądka, czekała już tylko na wypisanie.

Bolało gardło od rury, którą wpychano jej siłą, i nadgarstki przywiązywane rzemieniami do łóżka. Czy jej się tylko zdawało, że wszyscy patrzą na nią z potępieniem? A przynajmniej lekceważąco. Szczególnie anioły. Przez chłopca robić takie rzeczy – wstyd! Odwiedziły ją koleżanki z pracy. Dwie, dziwne, bo ledwie je знаła. Staraly się być miłe, ale i tak zmęczyła ją ta wizyta. Nie teraz. Teraz chciała się ukryć, zniknąć przynajmniej z tego kawałka świata, skoro z całego zniknąć się nie dało.

O nim nie chciała myśleć. Bo i o czym? Pewnie zaczął jej po jakimś czasie szukać. Pukał do drzwi, nasłuchiwał, wracał na ulicę i przerażony myślał, co robić. Już od Marszałkowskiej zawracał, znowu pokonywał schody, znowu pukał. Za drugim czy za trzecim razem zdobył się na odwagę i spytał o nią dozorcę o złym spojrzeniu. Nie mogła mu się spodobać ani treść, ani ton tego, co usłyszał. O niej, o skandalu, którym żyła cała kamienica. Ale konkretów zbyt wielu się nie dowiedział. W szpitalu nie próbował jej odwiedzić. Myślała, kiedy już mogła myśleć, że pewnie przestraszony „aferą” – uciekł z Warszawy. Do swojego, nienawistnego dla niej Drohobycza.

Nie myliła się wiele. Nie od razu co prawda... Bo najpierw dosłownie – zaniemówił. Dwunastego stycznia 1937 roku lekarz chorób wewnętrznych Kazimierz

Bacia – pomoc lekarska dla pracowników państwowych – stwierdził u pacjenta Brunona Schulza ostry nieżyt tchawicy. Drohobycki doktor Eljasz Hoffmann rozpoznał potwierdził, zaostrezenie stanu przypisując nieopaloną wagonom kolei i wnioskował o usprawiedliwienie nieobecności „na służbie” od 12 stycznia do 1 lutego. Sam pacjent zaś wnosił o „udzielenie urlopu dla poratowania zdrowia”. Na przeciąg dwóch miesięcy, Szanowna Dyrekcja raczy...

Junie lekarz sugerował obserwację na Nowowiejskiej, w szpitalu psychiatrycznym. Łatwiej będzie przyjść do siebie. Uspokoić organizm i duszę. Nie chciała. Miała gdzie uciec. Daleko, jak najdalej od Warszawy. Od tego miasta, w którym pokładała wielkie nadzieje, a które sprowadziło na nią same nieszczęścia. Tam, gdzie sama dojdzie do siebie. Łąka, sosnowy las, tafla jeziora. Zapach mrozu za oknem. To ją uleczy. Wystarczy tylko wyjść z domu. Albo i nie wyjść. Skoro jest się chorym na grypę...

Grypa to dobre wytłumaczenie, jeśli się nie ma siły ani ochoty wstawać z łóżka tygodniami. Grypa jest elegancka, grypa to nie klęska, nie żal, nie strach tamujący oddychanie. To przywoita choroba zwykłych ludzi, nie kochanków. Będzie się tej grypy trzymać zawsze.

Spakowana była już wcześniej. Poczekała tylko na miesięczną wypłatę. Dlatego Bruno mógł ją jeszcze zastać w mieszkaniu. Udała, że nic się nie stało wielkiego, że zasnęła z powodu ataku grypy. A on – że o niczym nie wiedział. I że sam cierpi na gardło. Pooszukiwali się nawzajem. Para razem i z osobna cierpiąca na depresję, pocieszała się, że to tylko ciało, ciało ich zawiodło... O żadnym samobójstwie, rzecz jasna, mowy nie było i miało nie być. Do końca świata postanowiła nie przyznać się do tej słabości. Co by pomyśleli rodzice...

Juna była jednak tak słaba, że musiała nawet poprosić Brunona o pomoc w napisaniu podania. Na arkuszu kancelaryjnego papieru, udając w nagłówku pismo drukowane, ale później już swoimi drobnymi, charakterystycznymi literkami wystylizowała, jak już wiele razy w życiu, pismo do urzędu.

„Do Pana Dyrektora Głównego Urzędu Statystycznego w Warszawie.

W związku z ciężką chorobą, jaką przebyłam, przedkładam załączone świadectwo lekarskie i proszę o 4-tygodniowy urlop dla poratowania zdrowia”.

Jej charakterem jest tylko podpis: Józefina Szelińska.

I znowu jego pismem: „Warszawa, 22 stycznia 1937”.

„Dla poratowania zdrowia”. Zwrot, którego sam użył tydzień wcześniej dla uzasadnienia swojego własnego podania o urlop. A i przedtem wiele razy. Tyle mógł dla niej zrobić. Na szczęście koleżanka przyniosła pieniądze z GUS-u. I mogła zabrać podanie z dołączonym zaświadczeniem. Doktor Edward Grodzieński stwierdzał w nim u pacjentki Szelińskiej „objawy schorzenia sercowego, cechujące się bólami i zawrotami głowy oraz ogólnym osłabieniem”. I zalecał, by aż do ustania wspomnianych objawów pozostała w łóżku.

„Schorzenie sercowe”. Wiedziała, że ono tak łatwo nie minie, nie tu, nie w tej obcej, przekłętej Warszawie. Więc koleżanka pomogła się też Junie ubrać i spro-

wadziła ją ze schodów. Bo Bruno, chyłkiem tak jakoś, mamrocąc coś na do widzenia, zdążył już na szczęście wyjść. Jak złoczyńca wykpiwający się bolącym gardłem przed gorszą karą. Na szczęście, bo chyba by sceny pożegnania nie przeżyła. Miała pieniądze, mogła więc spokojnie pojechać na dworzec taksówką. Potem wsiąść do pociągu do Lwowa, dalej już do siebie.

Kiedy tak naprawdę dogłębnie poczuła, że nie zostanie żoną ani matką jego dzieci? Tego mroźnego popołudnia? Wcześniej? Jak się to w niej zbierało? Ta wiedza tajemna, to przekonanie? Z kim przegrała? Z uliczną dziewczką? Czy może ze sztuką? SZTUKĄ. Może chociaż pisaną dużą literą?

Nie wychodziła z łóżka tygodniami. „Schorzenie sercowe” nie mijało. Właściwie przez cały rok. Łaskawy, może nawet równie „święty”, brat Tadeusza, dyrektor Edward Szturm de Sztrem, podpisywał zgodę na jej kolejnych podaniach o urlop zdrowotny. Zmieniali się lekarze. Doktorzy: Bromak, Lebkuchler, Kupfer, Brill, potem znowu i na stałe już dr Leopold Lebkuchler z Ośrodka Leczniczego w Janowie, stwierdzali przez wiele miesięcy mniej więcej to samo – chora niezdolna jest do wykonywania pracy biurowej. Nazwa dolegliwości i samej choroby nieco się od siebie różniły, objawy mieszały się z przyczyną – grypa, zapalenie mięśnia sercowego, duszność wysiłkowa, osłabienie. Nawet rwa kulszowa. Ale werdykt był ten sam. Leżeć, odpoczywać, leczyć się „klimatycznie”. W środku roku dopiero GUS zażądał komisyjnych badań. Przeszła je we Lwowie bez trudu. Ogólny stan depresyjny nie ulegał bowiem dyskusji. I znowu: „uprzejmie proszę o udzielenie mi...”

Swoją drogą wiedziała chyba, że traktowano ją w GUS-ie ulgowo ze względu, no, wiadomo, ze względu na kogo. Tak jak drugą podopieczną dyrekcji – żonę Witkacego, ciągle występującą o zapomogi, gdyż: „dochody męża nie wystarczają na utrzymanie domu...”

Wracła „z tamtej strony” powoli, miesiąc za miesiącem. Z łóżka prawie nie wychodziła, za to siadywała w nim często przed swoim portretem. Przed „Tą” w kapeluszu. Tak ją nazywała: „Ta w kapeluszu”. Mówiła o niej też – „ONA”. Przyglądała się najczęściej w milczeniu. Coraz częściej jak komuś obcemu. Wysoka, przystojna, dystygowana. ONA. Nie ja przecież!

Do kogo tak się wdzięczysz tymi swoimi białymi zębami, z których byłaś tak dumna? Nie chcę z tobą rozmawiać. Nigdy nie chciałam. Wyrosłam z ciebie. Nie mamy ze sobą nic wspólnego. Ty i ja. Ja i ja. To wszystko przez ciebie, głupia młódsko!

Rodzice nic nie mówili, rozumieli, co się dzieje. Jedynym chyba, który nie rozumiał – był Bruno. Nie wiedział, jak się zachować, nie chciał nikogo ranić, a ranił, próbował Junie – w swoim przekonaniu – nieba przychylić, a przyniósł piekło. Pisał, nie odpowiadała. Na kwieciste listy o niczym najlepszą odpowiedzią było milczenie. Jeszcze nie wstawiała z łóżka – zresztą trapiąca w końcu i prawdziwym zaziębieniem – kiedy przyjechał. Bez zapowiedzi, a może i z zapowiedzią, dwa nieotwarte listy leżały przecież na komodzie...

Przyniósł mi daktyle. W dawnym życiu lubiliśmy ich dziwną słodycz, jakby obietnicę orientalnego słońca. Teraz ledwie spróbowałam, a on jadł je powoli jakby nigdy nic. Podłużne pestki delikatnie sadowił na serwetce. Był nie z tego świata. Siedział przy mnie, czasem dotykał ręki, ale nie czułam jego bliskości. Był osobny, nieobecny duchem. Jakby nie wiedział, nie chciał wiedzieć, co się stało i dlaczego. Dlaczego ja targnęłam się na życie, jaka w tym jego rola i co to znaczy na przyszłość. Pierwszy raz tak dotkliwie poczułam, że mnie nie kocha. Że słowa, których używa w swoich barokowych wyznaniach, do prawdziwych uczuć mają się nijak, są co najwyżej ich groteskowymi cieniami. I że on tego wcale nie zauważa. Że niczego nie rozumie...

Gorzej nawet. Miałam wrażenie, że siedząc tak przy mnie, pogryzając daktyle i bąkając coś od czasu do czasu o swoich szkolnych sprawach, tak naprawdę jest myślami gdzie indziej. Kiedy wspomniał o *Sanatorium pod Klepsydrą*, które miało się niedługo ukazać (z dedykacją dla mnie – no, pewnie!), i o kłopotach z *Mesjaszem*, zrozumiałam – gdzie. Nie przy mnie, bo przy swojej przekłętej kartce papieru, bo układa jakieś kolejne opowiadanie. A może i myśli, czy moje ogłupiałe, udręczone ciało nie przeszkodzi mu w napisaniu następnego akapitu. Błysk w oku zdradzał, że już w nim był, już go wdzięcznie stylizował. Czy pisał do innej kobiety, czy do książki – nieważne. Zdradzał mnie, siedząc przy mnie chorej, przy moim łóżku. Nie, nie zdradzał, na tyle go przecież znałam. Taki po prostu był, stale myślami gdzie indziej, więc i nie tu ze mną, choć przy mnie. Pewnie wymyślił sobie, że tak będzie bezpieczniej. Nie przekroczy my granicy wykrętów, wyrzutów, płaczów może. Będzie tak jak dawniej. Ja i on. Przecież Juna znaczy Mężna. Juna opiekunka, matka prawie, biały anioł i długonoga antylopa, której można zawierzyć każdą słabość. Każdą małość i sekret.

I ten partner Junony. Także mitologiczny – Genius. Siedział właśnie przy niej. Geniusz pogryzający daktyle, jeden za drugim. Jak zdania w swoim nieskończonym opowiadaniu...

Kiedy odjechał, pomyślałam, że oboje byliśmy siebie warci. Dwoje dorosłych ludzi, którzy nie umieją z siebie wykrztusić rozstania. Choćby się mieli potem zadławić pestką.

[horyzont dzieła]

Stanisław Rosiek: Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie sześciu stron rękopisu jednego opowiadania

1

Do czego nam, badaczom litery i ducha, krytykom tekstu i egzystencji, potrzebne są rękopisy autora – jego auto-grafy? Istnieje kilka odpowiedzi na tak postawione pytanie. Najbardziej popularna i zarazem oczywista głosi, że rękopisy współtworzą strefę *avant-texte*, a więc wszystko to, co poprzedza definitywną postać dzieła, co jest zatem przed-dziełem (*avant-oeuvre*). Ich znajomość pozwala dotrzeć do tej nie w pełni jeszcze określonej, wrzącej magmy, która wkrótce zastygnie w tekst ostateczny. Dla ktoś, kogo interesuje nie tylko napisane (*écrit*), lecz również samo pisanie (*écriture*), nie ma ważniejszych świadectw jak właśnie ta „dokumentacja autograficzna”. Bo przecież nawet warsztatowe wyznania pisarza lub relacje innych o tym, jak pisał, muszą skapitulować wobec autorytetu autografu, w którym nieraz ukrywa się to, o czym się nawet samemu autorowi nie śniło.

W wypadku Brunona Schulza nie mamy dostępu do tej strefy. Zbyt często płomienie spopielająy jego rękopisy. Schulz to pisarz bez archiwum, bez przed-dzieła. Nie poznamy więc pierwszych przygód pisania, które były (które musiały być) jego udziałem. Nie zrekonstruujemy wewnętrznej dynamiki dzieła. Na skutek niefortunnnych zbiegów okoliczności Schulz jest dla nas pisarzem od razu gotowym i spełnionym, bez najpierw i później, bez początku i końca. Wydaje się

twórcą monolitycznym, niepodlegającym żadnej zmianie, żadnej wewnętrznej ewolucji. Schulz to dla nas tekstowy konstans.

Być może także z tego powodu jego dzieło prowokuje do nadzwyczajnej aktywności i inwencji, a czasem nawet gwałtowności interpretacyjnej. Monolityczność Schulza staje się dla schulzologów wyzwaniem. Podejmując je, kolejni wielcy interpretatorzy prześcigają się w mnożeniu kontradykcyjnych odczytań. Prawie nikt z nikim nie chce się zgadzać. Ficowski odrzuca odczytania Sandauera, Jarzębski żartuje z Dubowika, Panas po cichu uchyla ustalenia Boleckiego, Markowski zaś – wszystkich, nie wyłączając swoich własnych. Ale są to działania kompensacyjne. Interpretacyjne poruszenia sensów mają zrekompensować literalną definitywność i statyczność dzieła.

Na tym tle wszystkie ocalałe rękopisy Schulza nabierają nadzwyczajnego znaczenia. Są wśród nich rzeczy różnej wagi: listy do znajomych i przyjaciół obok korespondencji z władzami szkolnymi, dedykacje i odpisy urzędowych dokumentów, luźne notatki, drobne zapiski na biletach wizytowych. I tylko jeden niewielki rękopis literacki Schulza. Tych kilka stron starczyć nam musi za całe utracone literackie archiwum pisarza. A w każdym razie – dają one szansę na zbliżenie się do tajemnicy schulzowskiego *écriture*.

2

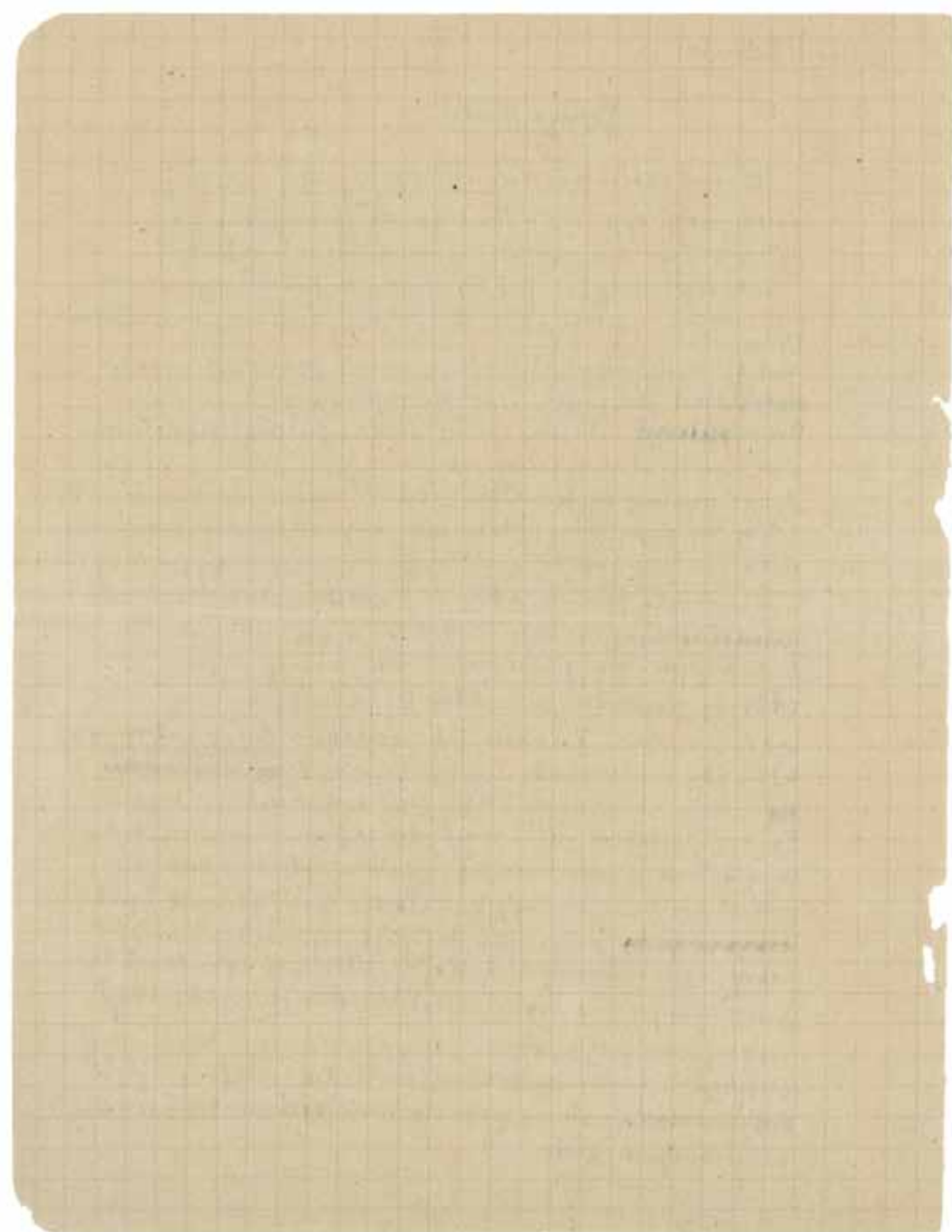
Oto zatem sześć kartek w kratkę o wymiarach 153 na 198 milimetrów, wyrwanych ze szkolnego zeszytu i zapisanych jednostronnie piórem maczanym w kałamarzu z czarnym atramentem, o czym świadczy raz słabnąca, raz rosnąca wyrazistość kreślonych liter. Kartki te zawierają autograf *Drugiej jesieni* – opowiadania znanego z dwóch publikacji za życia autora: najpierw w 1934 roku w „Kamieniu”, która powtarza prawie dokładnie słowo w słowo wersję autografu, a następnie w 1937 roku z kilkoma zmianami w książce *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Pismo jest dość staranne, na ogół czytelne. Spokojny i wyrównany dukt pisma skłania do przypuszczenia, że cały autograf powstał podczas jednej sesji, być może w którąś z wczesnojesiennych niedziel 1934 roku, ofiarowujących Schulzowi kilka godzin wolnych od codziennej pracy w szkole. Autograf nie sprawia wrażenia pierwszego szkicu. Pracując nad tekstem *Drugiej jesieni*, Schulz korzysta prawdopodobnie z jakiejś wcześniejszej, brulionowej wersji. Mimo to autograf zawiera pięćdziesiąt pięć poprawek i skreśleń o różnym charakterze. Nie jest więc autorskim czystopisem definitywnej wersji utworu¹. W trakcie modyfikującego

¹ Choć niewykluczone, że w zamierzeniu Schulza miał być czystopisem. Świadczy o tym umieszczenie przez niego swojego imienia i nazwiska w lewym górnym rogu pierwszej strony. Autorski brulion na ogół nie zawiera tego rodzaju autoatrybucji.

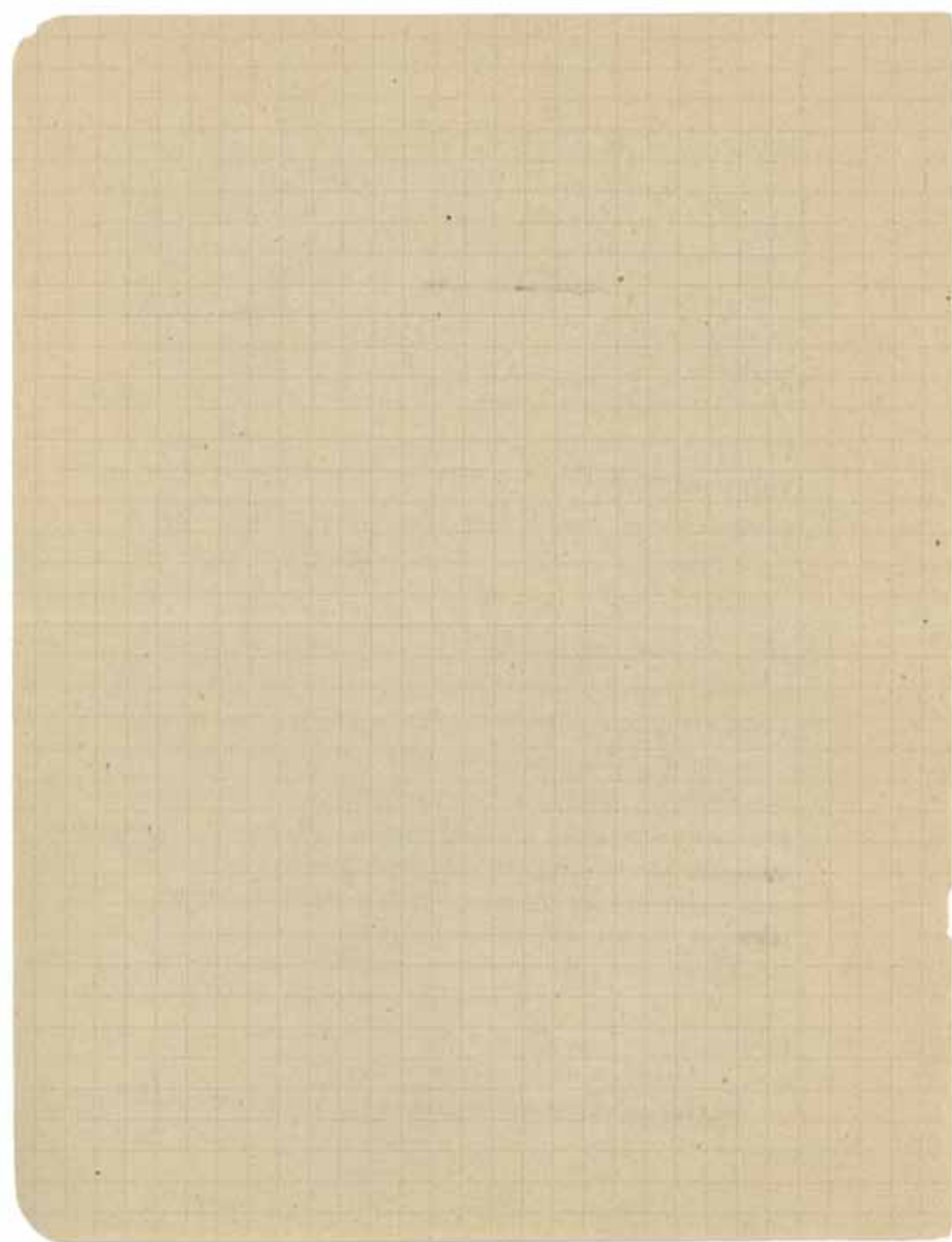
Druga jesień.

Wśród wielu prac naukowych podejmowanych przez mego ojca w nadludzkim spokoju i ucinieniu wewnętrznego, pomiędzy ciosami belgijskich i katastrof, w jakie ofiarowało to życie bankiwa - najbliższą jego sercu były studia nad meteorologią porównawczą, a zwłaszcza nad specyficznym klimatem naszej prowincji pełnym ~~osobliwymi~~ jedynych w swoim rodzaju osobliwości. On to ~~przez~~ właśnie, mój ojciec, położył podstawy pod umiejętną analizę formacji klimatycznych, jego „Zarys ogólnej systematyki jesieni” wyjaśnił raz na zawsze istotę tej pory roku, która w naszym klimacie prowincjonalnym przebiegała przez wielką, rozgałęzioną, pasywnie-ciepłą formę, która pod nazwą „chińskiego lata” ~~przebiegała~~ przebiegała się daleko w głąb naszych zim kolorowych. Czy powiadzieć? On również wyjaśnił istotny, pochodny charakter tej późnej formacji, nie będącej niżej innym, jak pewnego rodzaju zatrzymaniem klimatu miarzystości przeobrażonej ^{wyrastającej się} i ~~rozprzestrzenionej~~ sztuki barokowej, stłoczonej w naszych muzeach. Ta rozkładająca się w nudzie i zapowiadająca sztukę muzealna przeciekła się, zamieniając bez odpychania, jak stare konfitury, przesłania nasz klimat i jest ~~inaczej~~ przyczyną tej piżkowej, malarycznej febrzy, tych kolorowych delirjów, które agonizują w przebiegu jesieni. Piżkono jest bowiem chorobą, którą mój ojciec, jest pewnego rodzaju denerwem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiadając rozkładu, wstępującą z głębi doskonałości i ułtającą przez doskonałość wstępnym najgłębszego rozkładu.



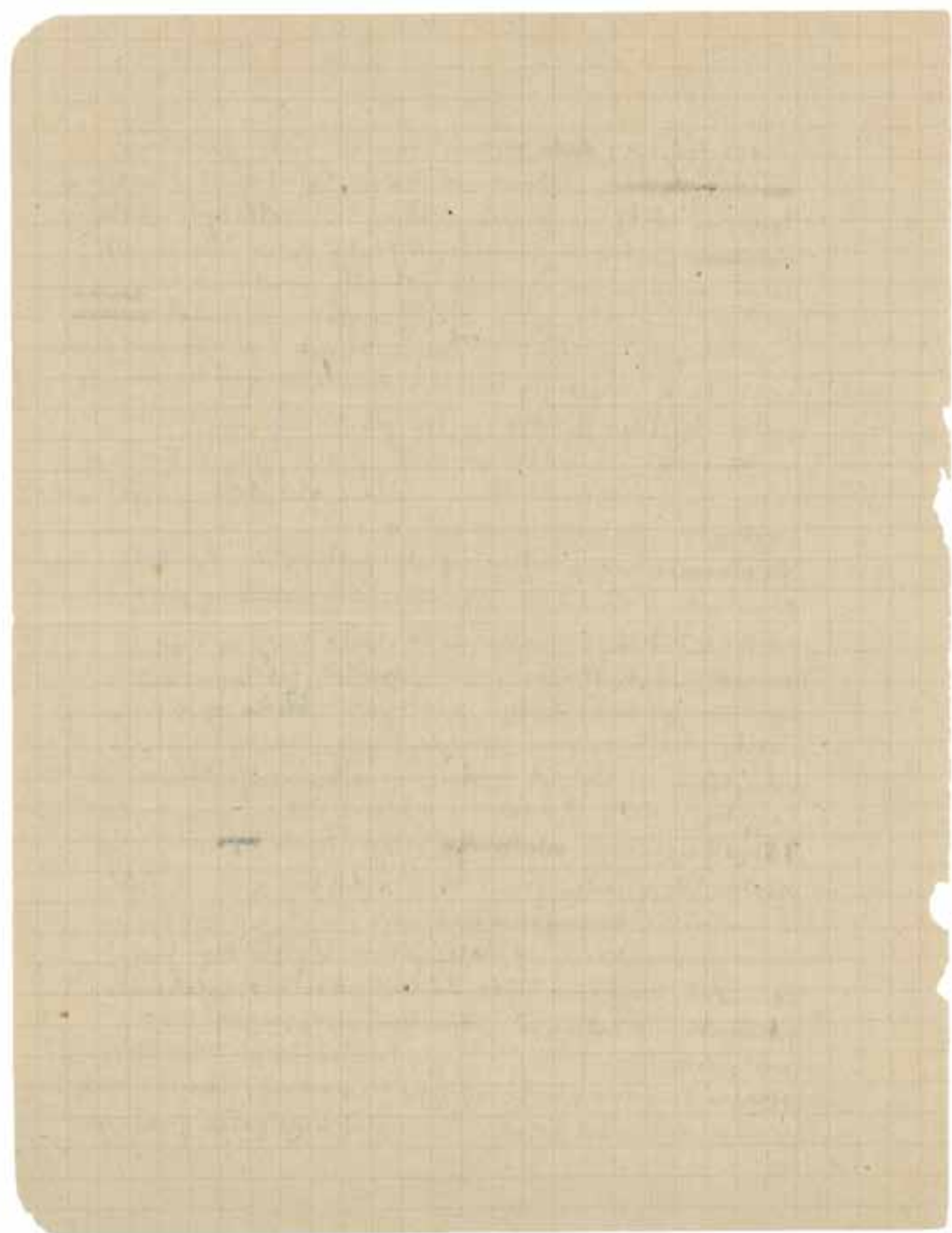
Kilka nieorychliwych wag o naszym muzeum prowincjonalnym
 niechaj w tem miejscu posłużą do lepszego zrozumienia
 sprawy. Początek jego sięga 18go wieku i wiąże się
 z godnym podziwu zapędem kolekcjonerskim O.O.
 Baryllanier, ~~który~~ ^{który} ~~obdarzył~~ obdarzył miasto tą
 pasywną, narosłą obciążającą budżet miejski
 nadmiernym i nieproduktywnym wydatkiem.
 Przez serię ~~historii~~ lat skarb Republiki, odku-
 piwszy za bierzeń ze zbioru od rzymskiego zakonu,
 nymował się wielkodusznie na to mecenasostwo,
 godne jakiejś królewskiej rezydencji. Ale następna
 już generacja ojów miasta bardziej praktycznie
 zorientowana i nie zamykająca oczu na kompromisy
 gospodarcze, po bezskutecznych pertraktacjach
 z kuratorją architektonicznych zbiorów, której uniwersa-
 le muzeum opierało — zamknęła je, zlikwidowała
 zarząd, wyznaczony dla ostannego kustosa dożywotnią
 emeryturę. W czasie tych pertraktacji stwierdzone zostało
 przez niezręczności ponad wszelką wątpliwość, że ~~przeważnie~~
~~wartość~~ wartość tych zbiorów była grombno przeceniana
 przez patriotów lokalnych. Poeci ojcowie natychmiast
 lebnym zapale niejedną fałszyfikat. Muzeum to nie
 zawierało ani jednego obrazu pierwszorzędnej ~~z~~ mistrza,
 ale zato całe kolekcje tutejsze i czerwonogłównych, całe
 szkółki prowincjonalne, tylko fachowcom znane, zapom-
 niane, i lepe ulickiej historii sztuki.

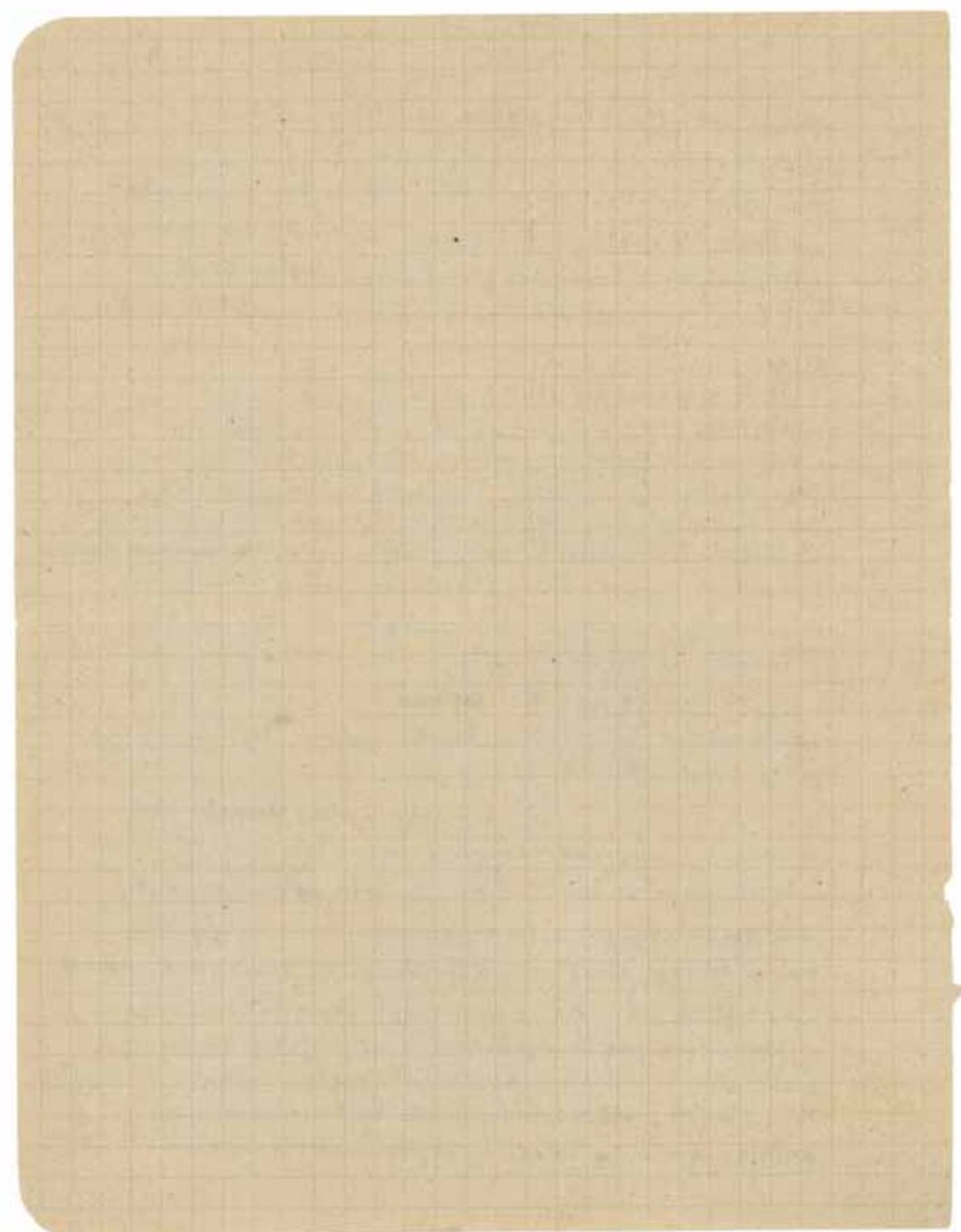
~~Wskazywać na to, że w rzeczywistości~~



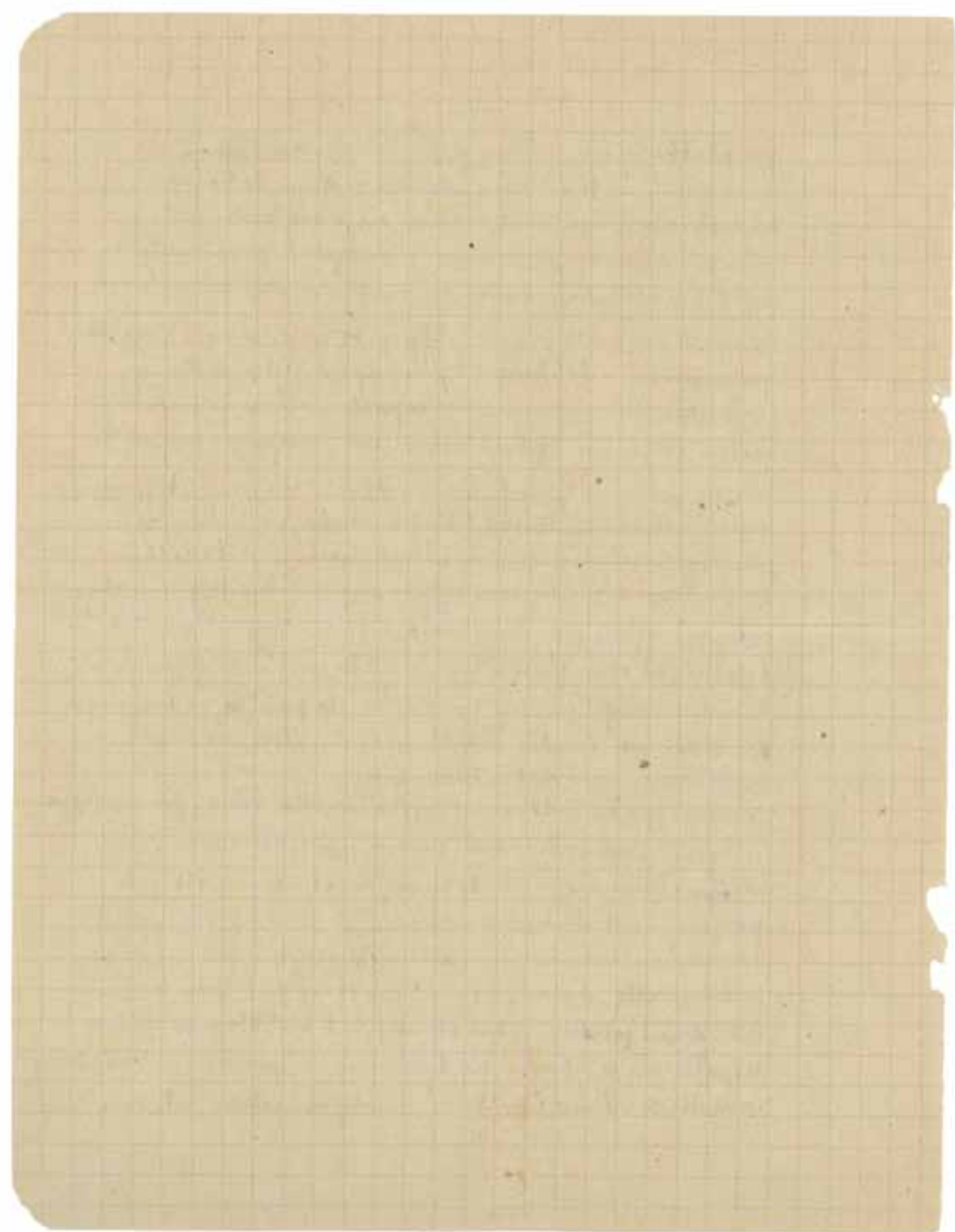
Rzeź chriona: ~~stela~~ ^{militarne} ~~niektóre~~ ^{niektóre} ~~prace~~ ^{prace}, ciepła erpć obrasów była trześci katalistycznej. Spalony złoty mroko ciemniał na tych zetteltych od starości ~~obrasach~~ ^{obrasach} pfołtnach, na letónych floty galer i karawelli, stare zapomniane armady biteriały w ratokach bez ^{dauno} odpływu, kołysąc na rozdeptych zagłach majestat ~~stare~~ ^{pod} zaginionych republie. Zradymionych i pociemnionych werniksów mająceły ledwo widoczne zarysy konnych potyczek. Przez pustkę spalonych kampanij, pod niebem ciemnem i tragicznem przecigaly w groźnej ciny skłócone karawalkady ujęte z obu stron w spistrażenia i wykryty artylerijjskiego ognia.

Na obrasach neapolitańskiej sokoły starzeje się bez końca popołudnie smagłe i wędzone, jęchły widriane przez ciemną butelkę. Pociemniało słońce zdaje się wędzić wroczach w tych straconych krajobrazach, jak w przeddrien' kosminnej katastrofy. I dlatego tak blade są uśmiechy i gesty złotych rybaczek sprzedających z manjerą cynym wdzikiem wieszki ryb wędrownym komedjantom. Cały ten świat jest dawno oszczędny i dawno zamknięty. ~~Stąd~~ ^{Stąd} ta słodycz ~~ostatniego~~ ^{ostatniego} ~~bezgranicznego~~ ^{bezgranicznego} ~~gestu~~ ^{gestu}, który ^{same} ~~jedyn~~ ^{jedyn} ~~je~~ ^{je} ~~ten~~ ^{ten} ~~trwa~~ ^{trwa} ~~sobie~~ ^{sobie} ~~samemu~~ ^{samemu} ~~daleki~~ ^{daleki} i zgubiony ~~niekiedy~~ ^{niekiedy} ~~na~~ ^{na} ~~noro~~ ^{noro} ~~postarzany~~ ^{postarzany} i na zawsze wainy. A dalej pienie w głębi tego kraju zamkniętego przez bestroski lud wesołów, arlekinów i ptaszników z klatkami, w tym kraju bez powagi i bez nęczy i istoty wyptaszczonej małe Turczyński pulchelnymi złotkami miodowe płacki ułożone na desekach, dwaj chłopcy w neapolitańskich kapeluszach noszą konie pełen gwarzonych





" po platten coraz nową panoramą. Nie dobie-
" Nigdy mi do tnieć do żadnego sedna. Za każdą
" kulisą, gdy ziędnie i zerwie się z niebem,
" ukarze się nową i promienną perspektywę, przez chwałę
" żywą i prawdziwą, zwinną, gasnącą, mi zradzi naturę
" papieru. Tenymplem perspektywy są malowane i wypukłe
" panoramy z tektury i tylko zapach jest prawdziwy,
" zapach wędrujących kulis, zapach wielkiej gawrochy
" przed chwilą i z kadzidła. A o zmierzchu ten wielki
" nieporządek i gmatrawina kulis, ten zamęt poroco-
" nych kostiumów, wśród letnich brody nie bez końca,
" jak wśród zielonych ziędłych liści. To jest wielkie
" bezkoleństwo i każdy ciężnie za senność kurtyn i niebo,
" wielkie, cożkolwiek jeniec niebisa wsi w strugach perspektyw
" i przednie jest skrypienia błotów. To przepiękna gorączka,
" ten zdyszany i półny karnawał, ta panika nadzwyczajnych
" sal balowych i wieża Babel maszek, które nie mogą
" trafić do swych ról prawdziwych.
" Jeneu, jeneu, aleksandryjska epoka rolu, gromadząca
" ^{swych} ogromnych bibliotekach jałową mgłą 365 dni
" obłąka słonecznego. O, te poranki starze, zółte jak
" pergaminy, słodkie od mgły, jak późne wiecory!
" Te przedpołudnia uśmiechnięte chwały, jak mgły
" palimpsesty, nieboarstwo, jak stare poróżne lenigi.
" Ach, dzień jenny, ten stary filut-bibliotekarz faricy
" uspiętym relafrotem po drabinach i koszykach z konfitur
" wypukłych wielkich i kultur! Każde leniobraz jest mu

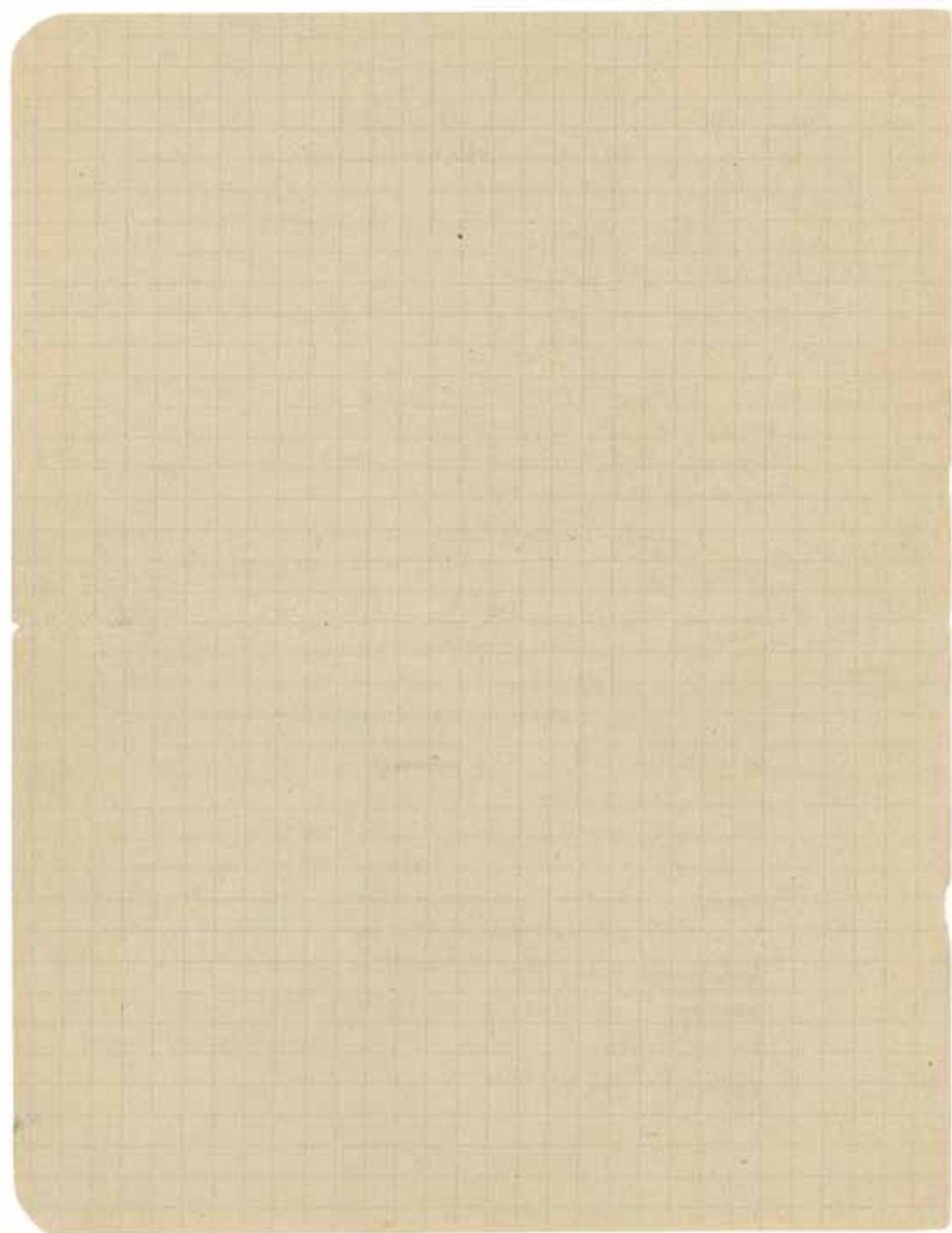


- " jak wstąpi do starego romansu. Jakże nie ciętnie bari,
- " wypuszczone bohaterów ~~starych~~ dawnych
- " pomieści na spacer pod to rądzymione i miodne niebo,
- " w tę mgłą i smutną, późną słodką światła!
- " Jakich nowych przygód dozna Don Kiszot u Soplivoire?
- " Jak ułoży się życie Robinsonowi po powrocie do rodziny
- " nego Bolechova?"

W dusze mięchowej wierzony, złote od zórze
 oderwtywał nam ojciec wyjętki ze swego manuskryptu.
 Ponurajęcy wół idei powrót mę ~~co~~ chwałami zapomnieć
 o groźnej obecności Adeli.

Przynęty ciepłe wiatry mofdawskie, nadeisgnęła
 ta ogromna żółta monotonia, to stółdek, jałowe
 iranie z południa. Jesień nie chciała się skłonić.
 Jak bariki mydlene, wstrętały dni ewraz pigliwiego
 i ctenymiejęne i kaidy wydał się tak do ostatnich
 granic wysłachetniony, ~~jak bariki mydlene~~
 że kaidy chwila trwania ~~wydawała~~ ^{wydawała} się cudem przedłużonym
 nad miarę i mimal bolesnym.

Weirny tych dni głęboich i pigliwych zmieniła się
 niepostreżenie materja listowa, aż pełnego dnia stały
 drzewa w słomianym ogniu całkiem edematerializowa-
 nych liści, u kwasi lekki, jak wykwit plewy, jak nalot
 kolorowych konfetti - wspaniałe paerie i feniksy, które
 pełnego dnia wstręsnęły się tylko muszę i zatrzepotać,
 aichy strącić to świetne, cięższe od lbulki, cylindry
 i niepotrzebne piere.



przepisywania tekstu z hipotetycznego brulionu Schulz nadal literacko pracuje nad opowiadaniem. Nadal pisze *Drugą jesień*.

Na początek tyle. Zaledwie wstępne rozpoznanie. Trzeba je teraz sprawdzić i uwierzytelnić.

Zacznijmy od topografii zmian. Biorąc pod uwagę przestrzenną lokalizację poprawek, można wyróżnić w autografie dwa sposoby ich wprowadzania. Schulz kilkanaście razy dokonuje modyfikacji w następstwie linearnym, co oznacza, że przekreśla jakieś słowo lub kilka słów i za nimi, w tej samej linii dopisuje inne. Jest takich zmian w sumie kilkanaście. Pojawiają się już na pierwszej karcie. Schulz pisze najpierw o specyficznym klimacie prowincji „pełnym osobliwości”, przekreśla słowo „osobliwość”, dopisuje „jedynych w swoim rodzaju” i dopiero wówczas powtarza przekreślone przed chwilą słowo. W następnej linii, chcąc usunąć dwuznaczność odniesienia zaimka osobowego we frazie „On to położył”, skreśla „położył” i dodaje „właśnie, mój ojciec”, a następnie powtarza słowo „położył”. Nieraz fragment przez Schulza przekreślony bywa znacznie większy i przesunięty znacznie dalej, co nasuwa przypuszczenie, że został on raczej przepisany z wcześniejszego brulionu niż właśnie napisany. Tak jest na przykład na karcie drugiej, na której cała ostatnia linijka „Spalony złoty mrok ciemniał na tych zeltłych” jest przez Schulza przekreślona i powtórzona na karcie trzeciej po dopisaniu (przepisaniu z brulionu?) całego zdania. Tego rodzaju działania – mające charakter wariantów natychmiastowych (wedle niemieckiej terminologii *Sofortvariante*) – podtrzymują wyjściową hipotezę, że Schulz korzystał z jakichś wcześniejszych wersji czy zapisów, które w trakcie tworzenia autografu poddawał rozmaitym modyfikacjom.

Inaczej zlokalizowane przestrzennie poprawki polegają na nadpisywaniu jednych słów nad innymi. Po postawieniu ostatniej kropki, gdy na papierze uformowany jest linearny ciąg słów, nic pomiędzy nie wstawić już nie można. Schulz umieszcza więc ten rodzaj poprawek powyżej linii tekstu pierwotnego – najczęściej po to, by zastąpiły przekreślony fragment znajdujący się poniżej. Niekiedy jednak nadpisane słowo nie zastępuje innego słowa, lecz jest czymś zupełnie nowym: dodatkiem, uzupełnieniem, suplementem. Dopiski tego rodzaju – nazywane wariantami późnymi (*Spatkorrekturen*) – powstają na ogół w kolejnych fazach pracy nad tekstem, choć rację ma Alfredo Stussi, gdy pisząc o próbach ustalenia chronologii wewnętrznej, twierdzi, że w takich wypadkach „zazwyczaj umyka nam dokładny moment, w którym zostaje wprowadzony wariant późny”². W rękopisie *Drugiej jesieni* jest tych wariantów sporo. I tak na przykład na pierwszej stronie autografu nad przekreślonym słowem „rozkładającej się” Schulz napisał „wyradzającej się”, a dalej: zamiast „militarystyczne” – „militarne”, zamiast „wydaje” – „wydawała”. Niekiedy w górnym rejestrze, niczego nie skreśla-

2 A. Stussi, *Wprowadzenie do edytorstwa i tekstologii*, przekł. M. i P. Salwa, Gdańsk 2011, s. 149.

jąc poniżej, dopisuje nowe słowa – „sam” przed „jeden”, „swych” przed „ogromnych bibliotekach”.

Inne jeszcze poprawki mają charakter adiustacyjno-korektorski. Dokonywane są zazwyczaj podczas korygującej lektury już napisanej całości. W autografie *Drugiej jesieni* Schulz uczytelnia niezbyt wyraźne litery, poprawia błędy, starannie zamazuje przekreślone wcześniej fragmenty tak, by nie było żadnych wątpliwości, że zostały odrzucone.

3

Wystarczy tych przykładów. Zadajmy teraz fundamentalne pytanie o czas – o czasowy aspekt pisania. Topograficzne rozmieszczenie poprawek w rękopisie *Drugiej jesieni* może być kluczem do jego wewnętrznej chronologii. Odsłania więc ono zdarzeniowość pisania? Tak. Odmierna lokalizacja przestrzenna nanoszonych przez Schulza poprawek – natychmiastowych i późniejszych – pozwala wyznaczyć co najmniej dwie warstwy (a więc i dwa rzuty) wariantów. Są one nieco przesunięte wobec siebie w czasie. Autograf *Drugiej jesieni* ma więc dwa wymiary przestrzenno-czasowe. Rozpiętość od słowa pierwszego do ostatniego – to wymiar pierwszy. Drugi wymiar zaznacza się w wariantach nadpisywanych nad uformowanym już uprzednio szeregiem słów. Obydwie warstwy wariantów (którym odpowiadają dwie fazy pracy Schulza nad tekstem) powstały prawdopodobnie w trakcie jednej sesji pisarskiej. Świadczy o tym wygląd pisma, ten sam w całym autografie krój liter, ten sam kolor atramentu, jednolita kompozycja kolejnych stron.

W autografie *Drugiej jesieni* czas pisania zastygł. Pewne zdarzenie z biografii piszącego zostało zamknięte w granicach tego, co napisane. Zdarzenie to ma wyraźnie określony początek (wyznacza go pierwsza nakreślona na papierze litera) i trudny do wskazania – choć faktycznie istniejący – koniec.

Ale pytanie o czas pisania *Drugiej jesieni* powinno sięgać głębiej. I prowadzić nas znacznie dalej – poza granice autografu. Bo oto – co już sygnalizowałem – niektóre poprawki natychmiastowe wskazują na istnienie jakiegoś wcześniejszego rękopisu (jednego lub kilku), który Schulz wykorzystywał, przygotowując wersję opowiadania dla „Kameny”. Niektóre fragmenty z tego prototekstu przepisywał dosłownie, inne zmieniał, jeszcze inne odrzucał, choć akurat o nich, wobec braku archiwum, nic dzisiaj powiedzieć nie jesteśmy już w stanie. Tego rodzaju praktyki pisarskie Schulza – tak powszechne, że aż banalne – stawiają go zdecydowanie po stronie tych pisarzy, którzy stale są gotowi pracować nad własnym tekstem. Schulz nie wydaje się kimś, kto traktuje słowo pisane tak jak słowo mówione. Wystarczy je wypowiedzieć, a staje się definitywne i nieodwołalne. Raz puszczone w obieg, żyje własnym życiem. Inaczej słowo pisane, które można łatwo trzymać na uwięzi. Przekształcać i formować. Przechodzić od jednej redakcji do drugiej. Pracując nad tekstem *Drugiej jesieni*, Schulz – podob-

nie jak większość piszących – chętnie korzysta z tej właściwości pisma. Wydaje się, że nie należy do twórców nadających słowu pisanemu status słowa mówionego – słowa wypowiedzianego spontanicznie lub w natchnieniu. Napisanie czegoś inicjuje teoretycznie nieskończony ciąg przemienianych (*resp.* doskonałych) form językowych. Słowa zapisane znajdują się w stanie ciągłego wrzenia lub rozrostu i zmiany – jak schulzowska materia, jak jednostkowa tożsamość, jak mit Piłsudskiego, jak historie z *Wiosny*.

Sześć kartek rękopisu *Drugiej jesieni* nie jest brulionem opowiadania, lecz jego formą (prawie) definitywną, mieszczącą się w ostatnim etapie sekwencji form wcześniejszych. Nic o nich nie wiemy (prócz tego, że musiały istnieć). Nie dowiemy się więc, jak wyglądały pierwsze wersje opowiadania. Nie dowiemy się także, czy pisanie było dla Schulza gorączkowym i niepewnym poszukiwaniem słowa, czy może utrwalaniem na papierze strugi słów płynących „z wnętrza” lub „zewnątrznie” inspirowanych. Nieistniejące archiwa milczą.

Pewnego rodzaju pomoc dają nielicznie zachowane rękopisy listów Schulza (do których nieraz jeszcze wypadnie nam wszystkim sięgać). Niewiele jest w nich poprawek. Wyglądają one na ogół tak, jakby Schulz nie poszukiwał formy językowej, lecz zawsze w nią bezbłędnie trafiał, z rzadka tylko korygując pierwotne zapisy. Nie można – rzecz jasna – wykluczyć, że jego listy także miały swoje wersje brulionowe, więc to, co docierało do adresata (a teraz leży przed nami), było efektem jakiejś wcześniejszej pracy pisarskiej. Myślę, że niekiedy tak właśnie musiało być i Schulz wkładał do kopert czystopisy. Dotyczyć to mogło zwłaszcza listów literackich – tych, które stanowiły matecznik czy też inkubator opowiadań. Skoro nieznane nam listy do Władysława Riffa czy Debory Vogel stały się w końcu podstawą czasopiśmienniczych, a później książkowych publikacji, Schulz musiał zachowywać ich bruliony (lub kopie). Przypuszczenie to w żadnym razie nie przesądza o tym, jaka była pisarska praktyka Schulza. Także jego listy literackie mogły przecież powstawać od jednego pociągnięcia pióra. Analiza zaginionych rękopisów pozwoliłaby zapewne zweryfikować te przypuszczenia. Tymczasem – wobec ich braku – nie ma innego wyjścia, jak wysłuchać tego, co o okolicznościach powstawania *Drugiej jesieni* Schulz mówił swoim współczesnym.

4

Sześć stron opowiadania *Druga jesień* wypłynęło na światło dzienne w 1934 roku. Schulz wielokrotnie skarżył się w listach z tamtego czasu na niemoc twórczą: „nie piszę nic – wyznawał w jednym z nich – nawet przepisywanie czegoś już napisanego sprawia mi wstręt nieprzewyciężony”³. Sprawa jest poważna, bar-

3 List do Zenona Waśniewskiego z 24 IV 1934, cyt. za: B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 63.

dzo poważna. Schulz zwierza się Zenonowi Waśniewskiemu: „pogrążony jestem w głębokim upadku ducha i [...] zdaje mi się, że już nic więcej nie potrafię napisać! [...] Pocieszam się i perswaduję sobie, że to neurastenia, ale to już przeszło sześć miesięcy trwa ta awersja do pióra i to jednak daje nieco do myślenia”⁴. List nosi datę 5 czerwca 1934 roku. Co zdarzyło się sześć miesięcy wcześniej? W grudniu 1933 z datą roku następnego ukazały się w „Roju” *Sklepy cynamonowe*, które w następnych miesiącach przyniosły pisarzowi nagłą sławę i uznanie w kręgach literackich. Otwierają się przed nim łamy gazet i czasopism. Schulz zdaje sobie sprawę, że odniósł sukces. Wie, że szybko powinien napisać kolejną książkę, a nawet, że powinien ją opublikować jeszcze w tym roku. Nie chce zmarnować szansy.

Czy boi się, że nie podoła temu wyzwaniu? Czy jest sparaliżowany sukcesem i to stanowi powód „głębokiego upadku ducha”? Nie sądzę, by tak było. W nagłym obrocie losu Schulz dostrzega wiele dobrego. „Miałbym teraz dużo powodu do zadowolenia, mógłbym sobie pozwolić na trochę radości – pisze – a zamiast tego przeżywam nieokreślony strach, zmartwienie, żalność życia”⁵.

Rok 1934, rok wielkiego sukcesu literackiego, skażony był niemocą twórczą i upadkiem ducha. Schulz nie znał powodów takiego obrotu spraw. Także innym trudno zrozumieć stan, w jakim się znalazł. Redaktor Waśniewski w niezachowanym liście do Schulza, dopominając się zapewne obiecanego fragmentu prozy, którego wypatrywał od miesięcy, pyta: „Co Was, u licha, gnębi?”. Na to Schulz: „Nie umiem na to odpowiedzieć. Smutek życia, trwoga przed przyszłością, jakieś przeświadczenie niejasne o żalonym końcu wszystkiego, jakiś dekadenski *Weltschmerz* czy co, do licha”⁶.

Czytając dzisiaj te słowa sprzed osiemdziesięciu lat, łatwo dostrzec w nich rodzaj profecji, która – jak dobrze to wiemy – wkrótce miała się spełnić. Ale nie trzeba tu stawiać kropki nad i. Schulz, gdy to pisze, nie współbrzmi z nieżyjącym od lat dziesięciu Kafką (mimo iż razem z Szelińską tłumaczy jego *Proces*). Nie współbrzmiałby też zapewne z Celanem, który – nim minie dekada – rozpocznie spisywanie swojego mrocznego świadectwa. Schulz jest pisarzem „jasnym”, który w prozie, inaczej niż w rysunkach i grafikach, potrafił skrywać mroki swojej duszy (i utrzymywać na wodzy występne pragnienia).

Żadna negatywność bycia nie wydawała mu się wartością – ani źródłem twórczości.

„Czy sądzicie – pisał – że można ten smutek [starzenia się, rozczarowania, nagiego szkieletu prawdy] uczynić napędem jakiejś twórczości, że można go artystycznie zużytkować, paść własną klęską demona twórczości? Ja nie jestem do

⁴ List do Zenona Waśniewskiego z 5 VI 1934, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 65.

⁵ List do Zenona Waśniewskiego z 24 IV 1934, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 63.

⁶ List do Zenona Waśniewskiego z 5 VI 1934, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 65.

5.

Drogi Panie Kolego!

Wam długie milczenie ciążyło mi na sumieniu, ile razy myślałem o Was. Miałem niejasne poczucie tego, że w ostatnim liście nie byłem tak miły, jakbym po ~~4~~ Waszych serdecznych listach był powinien. Wam pisma i słowiańska dusza nie rozumie zawilgości i krótkich dróg, któremi chadza moja ciemna i męcząca, pełna węzłów i spletań! Proszę Was gorąco, Drogi Panie Kolego, nie dopuszczajcie do siebie takich myśli, jakobyśmy zachowywał wobec Kamerny" albo wobec Was jakiś respekt – chociaż nie pomyślałem o jakimś fragmencie. Dla "Kamerny" mam ośmiśny respekt i sympatię, jako dla pisma uznającego upiór standard czystej bezkompromisowej poezji. Przyjmijcie raczej zgodzić z prawdą, że zagrożony jestem ugięciem upadkiem ducha i że zależy mi na, że już nie więcej nie potrafię napisać! Pociągam się i perswaduję sobie, że to niecierpienie, ale już pociąga mnie śmiejący twa

tego zdolny. Moja muza pragnie pogody i ciepła”⁷. Nie ma powodu, by nie dawać wiary jego samoocenom i deklaracjom. Ani smutek, ani cierpienie – po to by tworzyć, Schulz potrzebuje pogody, ciepła, radości. A przede wszystkim czasu – czasu nieskażonego i niezagrożonego żadnymi innymi zajęciami.

Jak zatem pisać w czasie smutku, w czasie duchowego cierpienia? Jak zarazem sprostać wymaganiom sławy, która bezwzględnie domaga się ciągu dalszego, następnej książki – a nawet powieści?

Jedynym wyjściem okazuje się sięgnięcie do własnej szuflady. Szczęściem dla Schulza nie jest ona pusta. Ogarnięty niemocą pisarz rozpoczyna planową eksploatację tekstów pisanych jeszcze w latach dwudziestych. W *Skleпах cynamonowych* nie wyprzedał wszystkiego. Pozostało jeszcze wiele szkiców, rozpoczętych opowiadań, fragmentów nieokreślonej w pełni całości. Pisarzowi pozostaje jedynie – jak to zwięźle ujmuje – „wybrać, wykończyć, opracować i przepisać”⁸. Ta sekwencja odsłania kolejne fazy pasożytowania na własnym archiwum, pisania, które nie było możliwe bez już-napisanego. Wszystko wskazuje na to, że autograf *Drugiej jesieni* jest świadectwem takiej pisarskiej praktyki.

5

Korpus tekstów Schulza – owo już-napisane – powstał w latach poprzednich. Składają się nań utwory – jak to określił – „napisane od ręki”⁹. Schulz ich nie ceni wysoko, skoro w liście do Brezy obdarza mianem „paralipomenów”¹⁰. Teraz, gdy dopada go nieszczęście, sięga w przeszłość pisania, do szczęśliwej epoki, w której to, co napisane, nie należało jeszcze do literatury, lecz było formą intymnego kontaktu, konfesji, czasem też narzędziem uwodziciela. Wedle mitu ufundowanego przez pisarza i podtrzymywanego chętnie przez schulzologów źródła twórczości Schulza biją w jego korespondencji. Przyjmijmy z dobrą wiarą ten mit, którego – w sytuacji braku archiwum – nie można ani potwierdzić, ani obalić, mit, który wspiera się bodaj na jednej czy dwu wypowiedziach pisarza¹¹. I pisanie Schulza miało więc – jak widać – swoją „genialną epokę”, która jednak przeminęła. Wyrosły z niej *Sklepy cynamonowe*. To, co pozostało, owe „paralipomena”, stały się podstawą późniejszej twórczości literackiej. Pisanie wtórego, w pewien sposób pasożytniczego.

Nie przychodzi ono Schulzowi łatwo. Inaczej było przed paru laty, gdy po raz pierwszy zapisywał napływające, napierające na niego słowa. Teraz – gdy musi je poprawiać i przystosowywać do potrzeb publikacji – pojawiają się trudności,

7 List do Zenona Waśniewskiego z 24 IV 1938, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 87.

8 List do Zenona Waśniewskiego z 24 IV 1934, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 64.

9 List do Tadeusza Brezy z 11 V 1936, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 54.

10 Ibidem.

11 Por. list do Romany Halpern z 15 XI 1936 roku (B. Schulz, op. cit., s. 134).

które opóźniają całe przedsięwzięcie. Odkrywa, że upływ czasu, dystans, powiększająca się szczelina między pierwszym zapisem a późniejszym opracowaniem nie sprzyja twórczości literackiej. Pisanie musi podporządkować się czasowi. I to nie tylko dlatego, że linearny język wymusza na piszącym, by zawarł pakt z czasem i pozwolił słowom układać się jedno po drugim w wypowiedziewym szeregu. Dyktat czasu zaznacza się także w tym, że dramatyzuje istnienia piszącego, który zawsze jest rozpięty między przeszłością (napisanego) i terażniejszością (właśnie pisanego). Każda poprawka dawnego tekstu jest gwałtem wywieranym na tej przeszłości. I na sobie samym. Unieważnia bowiem jakieś wcześniejsze akty istnienia, które kryją się w tym, co napisane. A jeśli nawet nie, to zmusza piszącego do autokorekty – do cofnięcia się, do regresu. „Ja” piszącego staje wówczas naprzeciw „ja” zapisanego, „ja” ukrytego w tekście. I tłumaczy innym siebie z dawnego tekstu. Jest pośrednikiem, dzięki któremu to dawne, a teraz korygowane „ja” lepiej lub gorzej komunikuje (jest komunikowane) jakimś „ty”. Bezpośredniość bycia (i ekspresji) nie jest już wówczas możliwa.

Nic dziwnego, że wysyłka tekstu obiecanego redakcji „Kamień” przeciąga się ponad miarę. Schulz tak to wyjaśnia Waśniewskiemu: „Ze starszych fragmentów wybrałem [...] rzecz do pewnego stopnia zamkniętą [...]. I oto nie znajduję energii, żeby ją poprawić i przepisać, gdyż mam ją w brulionie w stanie nieco surowym. Mam uczucie, jak gdybym powtórным opracowaniem profanował tę rzecz z pewnego rodzaju inspiracji wyrosłą, której już teraz sprostać nie umiem”¹².

Pisanie pierwsze, pisanie „od ręki”, to znaczy spontaniczne, natchnione, w pewien sposób naturalne jak oddychanie, niechętnie i niełatwo poddaje się późniejszym korekturom. W pracy nad dawnymi tekstami Schulz widzi zdradę nie tylko siebie, lecz także pierwotnej inspiracji. Chwila natchnienia pierzchła. Już nie ono, już nie natchnienie prowadzi rękę piszącego. Opracowywanie do druku dawnych literackich szkiców i brulionów wymaga innego rodzaju energii i innego rodzaju umiejętności.

(Natchniony) Schulz musi zostać pisarzem.

I zostaje nim. Osobliwe, że nigdy tak wiele nie publikuje jak w tej właśnie epoce (wcale nie genialnej). W 1934 roku ukazują się w druku trzy opowiadania, rok później – siedem, wszystkie to przetworzenia dawnych tekstów. W tym samym czasie rozpoczyna również swoją działalność krytycznoliteracką. Podejmuje się pisać recenzje na zamówienie, na termin (z trudem dotrzymywany), dla pieniędzy (które zawsze przychodzą zbyt późno lub wcale). Są to rzeczy nowe. Jeśli

12 List do Zenona Waśniewskiego z 5 VI 1934, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 65. W liście mowa o *Nocy lipcowej*, którą Schulz ostatecznie opublikował w lwowskich „Sygnałach” (1934, nr 12). Na realizację obietnicy Waśniewski musiał czekać aż do października. Dopiero wtedy otrzymał od Schulza rękopis *Drugiej jesieni*.

zaś idzie o rzeczy dawne, o poprawianie brulionów literackich z końca lat dwudziestych, to dość prędko okazuje się, że szuflada ma swoje granice. W marcu 1935 roku Schulz zwierza się Waśniewskiemu: „Od miesięcy nic nie piszę i wyczerpuję ostatki dawnych manuskryptów”¹³.

Nie ma zatem innego wyjścia. Schulz musi odmienić metodę tworzenia. Powrót do niewinności (i bezinteresowności) lat dwudziestych nie jest już możliwy. Pisarz pod naciskiem okoliczności zewnętrznych inauguruje więc nową epokę swojego pisania.

Czym ono teraz jest? Czym stać się powinno?

Sklepy cynamonowe należą do przeszłości. Podobnie jest z większością opowiadań z *Sanatorium pod Klepsydrą*. Tylko niektóre z nich – a w szczególności *Wiosna* – powstały w nowej epoce pisania. W jej centrum stał zapewne *Mesjasz* – nieważne, czy dopiero projektowany, czy pisany (i napisany). Sądzę przy tym, że niektóre eseistyczne wypowiedzi Schulza z tamtego czasu – jak na przykład jego wypowiedzi krążące wokół Piłsudskiego i legendy o nim – są miejscem nie tylko nowej praktyki pisarskiej, lecz również odsłaniania się nowej poetyki, odmiennej od tego, co znamy z dotychczasowej twórczości autora *Mityzacji rzeczywistości*. Tę drugą, dywersyjną poetykę Schulza – poetykę „urzeczywistniania mitu”, poetykę „biologicznej semantyki” – próbowałem przed laty opisać na podstawie analizy kilku tekstów¹⁴.

Autograf *Drugiej jesieni* pozwala zobaczyć schyłek tej pierwszej poetyki.

Tekst został przedstawiony w wersji francuskiej podczas konferencji naukowej *Schulz lu et interprété en Europe Centrale: entre modernism et modernité. Poétique, réception, regards croisés*, zorganizowanej przez Université Sorbonne oraz INALCO (Paryż, 21–23 marca 2013).

¹³ List do Zenona Waśniewskiego z 16 III 1935, cyt. za: B. Schulz, *Księga listów*, s. 79.

¹⁴ Por. S. Rosiek, *Urzeczywistnianie mitu*, [w:] *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 164–177.

Vita Susak: Jeden rysunek Schulza plus

Jeśli rękopisy nie płoną, to kiedyś zostanie odnaleziony tekst *Mesjasza* Schulza. Jeżeli zaś chodzi o jego dorobek artystyczny, to już nie mamy szansy na obejrzenie obrazów, które przyozdabiały lwowskie mieszkanie jego brata Izydora, oraz prac znajdujących się w mieszkaniu jego przyjaciela Stanisława Weingartena w Łodzi, w które trafiła niemiecka bomba. Ocalało około 500 dzieł graficznych Schulza¹ oraz jeden obraz – *Spotkanie* (1920). Obraz ten, jak większość rysunków i szkiców, przechowywany jest w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Po kilka prac trafiło do Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki, Żydowskiego Instytutu Historycznego, Muzeum Narodowego w Warszawie, Biblioteki Jagiellońskiej oraz Muzeum Narodowego w Krakowie. Poszczególne prace znajdują się w zbiorach prywatnych. Ich ceny są tak zawrotne, że pewnie skromny nauczyciel gimnazjalny nie mógłby sobie tego wyobrazić. Na przykład rysunki pochodzące ze zbiorów spadkobierców, sprzedawano na aukcji w Stanach Zjednoczonych w grudniu 2012 roku po 30–40 tysięcy dolarów za kartę. Ostatnimi dziełami Schulza – malowidłami ściennymi na podstawie bajek z willi Landaua (1941 rok), które odkrył niemiecki reżyser Benjamin Heisler w 2001 roku, podzieliły się między sobą jerozolimski Yad Vashem i drohobyckie Muzeum Krajoznawcze „Drohobyczyna”.

W 2012 roku gdańskie wydawnictwo słowo/obraz terytoria opublikowało książkę *Księga obrazów*, zawierającą prace artystyczne Schulza uporządkowane na podstawie występujących w nich tematów². Taki też cel przyświecał Jerzemu Ficowskiemu, który przygotował tę publikację jako serię albumów w latach dziewięćdziesiątych. Oczywiście, kiedyś spuściznie artystycznej Schulza *catalogue raisonné* zostanie nadana bardziej czytelna i naukowa forma, uwzględniająca chronologię, techniki wykonania i opis prac. Powinna ona zawierać także te dzieła, do których nie dotarł ten jeden z najważniejszych schulzologów; znalazły się one również poza zasięgiem uwagi innych badaczy. Niniejszy artykuł został poświęcony właśnie takiemu rysunkowi Brunona Schulza, przechowywanemu w zbiorach muzealnych kibuca Ein Harod w Izraelu.

1 Katalog internetowy prac Schulza składa się z 547 pozycji: <http://www.brunoschulz.org/rysownik.htm>.

2 B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012.

Muzeum sztuki Mishkan Le'Omanut założył w 1938 roku członek kibucu, artysta Chaim Atar (1902–1953). Było to pierwsze muzeum sztuki w miejscowości wiejskiej Izraela. Najpierw mieściło się w pracowni Atara w drewnianym baraku. W 1948 roku rozpoczęła się budowa stałej siedziby muzeum, której projekt stworzył były lwowianin, architekt Samuel Bikels. Zaprojektowano ją w bardzo wygodnym i przyjemnym miejscu, uwzględnivszy padanie promieni słonecznych w południe. Została otwarta w 1951 roku. Zbiory muzeum zawierają bogatą kolekcję judaiki oraz dzieł malarzy żydowskich XX wieku. W jego salach organizowane są wystawy. Chaim Atar osobiście poznał wielu malarzy ze Szkoły Paryskiej. W 1951 roku na otwarciu siedziby muzeum przyjechał Marc Chagall, który przywiózł swoje prace na wystawę. Po śmierci Atara muzeum przez 25 lat kierował Zusia Efron (1916–2002), który znacznie wzbogacił jego zbiory³. W latach 1978–1984 dyrektorem muzeum był Werner Schum, a w roku 1985 stanowisko to objęła Galia Bar-Or. Oddana sprawie rozwoju instytucji, zainicjowała wiele projektów oraz wystaw sztuki współczesnej⁴. Zbiory muzeum Mishkan Le'Omanut liczą obecnie 16 tysięcy obiektów, z których 8 tysięcy to rysunki i grafiki, a jednym z nich jest rysunek Brunona Schulza.

Na rysunku *Trzy postacie* (karton, ołówek, czarna akwarela, 31,5 × 32 cm) w dolnej prawej części widnieje podpis autora i data: „Bruno Schulz 1935” (rys. 1). Na jego odwrotnej stronie jest czerwona pieczętka atramentowa: „Adwokat dr Michal Chajes” i obok napis ołówkiem w języku hebrajskim: „Darowizna dra Michała Chajesa dla Mishkanu Le'Omanut, 26 czerwca 1957” (rys. 2). Nasuwa się pierwsze pytanie: kim jest doktor Chajes? W jaki sposób wszedł w posiadanie rysunku Schulza? Dlaczego zdecydował się przekazać go muzeum w izraelskim kibucu?

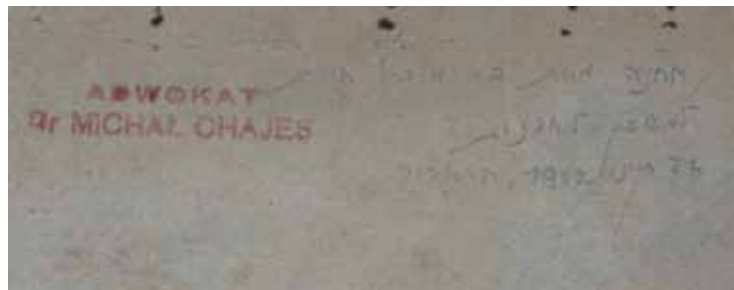
To nazwisko pojawia się w książkach Jerzego Ficowskiego. W *Okolicach sklepów cynamonowych*, opublikowanych w 1986 roku, badacz zacytował list Michała Chajesa wysłany do niego w czerwcu 1965 roku. Chajes wspomina w nim o posiadanych przez siebie dwóch rysunkach Schulza: „Portret Staszka Weingartena jest dość duży i takiego samego formatu jest ekslibris przez Brunia dla Weingartena wykonany”⁵. Ficowski odnotował, że w momencie publikacji te prace już należały do niego. Prawdopodobnie badacz spotkał się z Chajesem i spisał jakieś wspomnienia. Nazywa go „sponsorem przedsięwzięć artystycznych”⁶ i nazwisko „przyszłego adwokata z szerokim wachlarzem zainteresowań humanistycz-

3 Z. Efron, *Mishkan Le'Omanut. Museum of Art*, Ein Harod 1970.

4 Strona muzeum Mishkan Le'Omanut dostępna pod adresem <http://www.museumeinharod.org.il/english/>.

5 J. Ficowski, *Ekslibrisy, czyli Stanisław Weingarten i inni*, [w:] idem, *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Warszawa 1986, s. 27.

6 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 287.



1 Bruno Schulz, **Trzy postacie**, 1935. Darowizna dra M. Chajesa dla Mishkan Le'Omanut w Ein Harod

2 Odwrotna strona kartki z pieczętą dra Michala Chajesa i wpisem dotyczącym darowizny

nych” powiązał w *Kalendarzu życia i twórczości Schulza* z rokiem 1918⁷. Właśnie w tym roku Maria Budratzka, która później została austriacką śpiewaczką operową, zainicjowała powstanie w Drohobyczu nieformalnej grupy „Kaleia” (gr. *kalos* – piękny), której skład stanowiły przede wszystkim siostry Budratzkie Maria i Paula, Stanisław Weingarten, Emanuel Pilpel i Bruno Schulz⁸. Michał Chajes także był członkiem tej grupy. Dołączyli do nich wykonawcy, którzy „stworzyli zespół kameralny pod kierunkiem muzyka o nazwisku Jawrower”⁹. Rok później Maria wyjechała z Drohobycza, a przyjaciele Emanuel (Mundek) Pilpel, Stanisław Weingarten, Michał Chajes i Bruno Schulz jeszcze wiele lat spotykali się w księgarni ojca Pilpla i „w gronie przyjaciół rozprawiali o sztuce”¹⁰.

Moje późniejsze poszukiwania i pytania dotyczące osoby Chajesa nie przyniosły żadnych rezultatów, dopóki nie przysłał mi z pomocą Marla Raucher-Osborn, doktor prawa, członek stowarzyszenia Gesher Galicia, które zajmuje się genealogią i historią żydowskich rodzin z Galicji¹¹. Udało się jej ustalić podstawowe fakty biografii Chajesa i jego rodziny. To osobna historia i mam nadzieję, że Marla Raucher-Osborn kiedyś ją ujawni. Co do samego Michała Chajesa, to urodził się on w Drohobyczu 1 lipca 1894 w rodzinie Ozjasza i Berty Chajesów, studiował na Uniwersytecie Krakowskim (1912–1917) oraz prawdopodobnie wiedeńskim. *Chronicle of the Lauterbach Family* zawiera informację, że w latach 1914–1918 odbywał służbę w armii austriackiej jako „administrator wojskowy”¹².

Po wojnie pracował do 1923 roku w firmie handlowej, a w 1929 roku otworzył prywatną kancelarię prawną w Drohobyczu. Dziesięć dni przed rozpoczęciem II wojny światowej został zmobilizowany do wojska polskiego. Internowany przez Niemców, znalazł się w obozie Vamosmikoła na północy Węgier. W roku 1945 powrócił do Krakowa, gdzie spotkał się ze swoją córką Bolesławą Chajes-Silberstein (1924–1984).

Pierwsza żona Chajesa, matka Bolesławy – Róża Zuckerberg (1904–1943) zginęła w lesie w pobliżu Drohobycza wraz z innymi Żydami rozstrzelanymi przez nazistów. Jego drugą żoną została Felicja Bannet (1904–1959), kobieta z wyższym wykształceniem, której rodzice zginęli podczas Holokaustu. Zmarła na stole operacyjnym w szpitalu. Po raz trzeci Chajes ożenił się w 1967 roku z Marią

7 Ibidem, s. 490.

8 M. Budratzka-Tempele, [Urywki wspomnień], [w:] *Bruno Schulz. Listy, fragmenty wspomnienia o piarszu*, zebrali i oprac. J. Ficowski, Kraków–Wrocław 1984, s. 42–44.

9 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji...*, s. 290.

10 B. Schulz, *Księga listów*, zebrali, oprac., wstępem, przypisami i aneksem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1975, s. 141, przypis 9 (list B. Schulza do K. Truchanowskiego, 11 IV 1936).

11 <http://www.geshergalicia.org/> – składam podziękowania Marli Raucher-Osborn.

12 Michał Chajes, *Biographie*, [w:] *Chronicle of the Lauterbach Family. Descendants of Jacob Bezalel Lauterbach of Drohobych. 1800–1991*. The Lauterbach Family Found, Jerusalem 1961, 1968; toż, El Paso, Texas, 1992, s. 69–70, 133.

Pomard de Préval, (ur. 1920 we Lwowie). Zmarł 2 września 1969 roku i został pochowany na cmentarzu żydowskim w Krakowie (przy ul. Miodowej).

Powojenne lata w Krakowie nie były łatwe dla adwokata z Drohobycza. W warszawskim archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego przechowywane są dokumenty, z których wynika, że Chajes zwracał się listownie do Jointa z prośbą o pomoc finansową i ją otrzymał. W roku 1948 chciał wyjechać z Polski do Szwecji, ale nie dostał wizy¹³. W krótkim artykule wspomnieniowym dla *Chronicle of the Lauterbach Family* w 1959 roku Chajes napisał: „Przygnębiony z powodu ciężkich doświadczeń oraz nieszczęściem po śmierci żony, postanowiłem zrezygnować z wymagającego odporności psychicznej zawodu adwokata, zmieniając go na stanowisko radcy prawnego w kilku ważnych polskich przedsiębiorstwach państwowych. Postanowiłem poświęcić się gromadzeniu dzieł sztuki i kontynuować swoje hobby, którym zafascynowałem się w młodości pod wpływem zainteresowań artystycznych mojej rodziny. Udało mi się zebrać pokaźny zbiór i mogłem przekształcić swoje małe mieszkanie w skromne, aczkolwiek atrakcyjne prywatne muzeum, które wywołuje zainteresowanie i fascynację wśród koneserów i kolekcjonerów”.

Prawdopodobnie Michał Chajes skupił się przede wszystkim na judaice i obrazach żydowskich malarzy. Żeby prowadzić normalny tryb życia, musiał nie tylko gromadzić, ale również sprzedawać dzieła sztuki. W roku 1947–1948 Żydowski Instytut Historyczny nabył u niego 12 prac Artura Markowicza, *Portret Markowicza* (1906) namalowany przez Jerzego Merkela, *Portret Żyda I. Kozłowskiego*, *Paryskie promenady* Leona Rosenbluma oraz *Pejzaż* Zygmunta Menkesa.

Być może w przyszłości uda się ustalić, jakie dzieła należały do prywatnego muzeum Chajesa oraz prześledzić losy tego zbioru. Wątpliwe, aby rysunek Schulza Chajes zabrał ze sobą w 1939 roku, idąc do wojska. Najprawdopodobniej rysunek znalazł się w Krakowie przed wojną i był przechowywany u krewnych Chajesa. Mogła go również przywieźć córka Bolesława. Niewykluczone też, że Chajes kupił go u kogoś po wojnie. Cztery małe nacięcia w środku świadczą o uszkodzeniu tej pracy. Nadal nie wiemy, w jaki sposób przekazano rysunek Schulza do Ein Harod, ponieważ Chajes nigdy nie był w Izraelu. Trudno sobie wyobrazić, żeby ówczesny dyrektor Mishkan Le’Omanut Zusia Efron mógł w 1957 roku odwiedzić PRL i spotkać się z Chajesem w Krakowie. Prawdopodobnie Chajes wiedział o istnieniu Muzeum Sztuki Żydowskiej w kibucu Ein Harod i przekazał rysunek Schulza komuś, kto wyjeżdżał do Izraela.

13 Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego. American Joint Distribution Committee (1945–1950). Sygn. 350/1197; Hebrew Sheltering and Immigrant Aid Society w Polsce (1946–1949). Sygn. 351/265. Wyrażam podziękowanie Teresie Śmiechowskiej, kierownicze Działu Sztuki Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, za udzielenie informacji o tych dokumentach, a także o utworach, które trafiły do Żydowskiego Instytutu Historycznego ze zbiorów Chajesa.





3 Bruno Schulz, **Autoportret**, 1921, Lwowska
Narodowa Galeria Sztuki

4 Bruno Schulz, **Józef przy łóżku ojca**, 1926,
Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie

Trzy postacie stanowią dokończoną kompozycję. Schulz narysował ją pewną kreską, pogłębił tło akwarelą, wzmocnił kilka cieni i wreszcie złożył podpis i datę. Charakterystyczną cechą stylu Schulza jest obniżenie linii horyzontu, co sprawia, że trzy postacie znajdujące się na pierwszym planie stają się wyższe. Schulz często stosował ten chwyt. Tak też przedstawił siebie przy sztalugach w *Autoportrecie* z roku 1921¹⁴ (rys. 3) W sensie kompozycyjnym Schultz osiąga efekt dominacji swoich bohaterów (i siebie) w przestrzeni (i nad przestrzenią). Na obu rysunkach małe domki w tle spełniają funkcję dekoracji, którą w jego twórczości stanowił zwykle Drohobycz. Kim są te postacie?

Tradycyjnie badacze dzielą rysunki Schulza na samodzielne obrazy oraz ilustracje do jego utworów literackich, przy czym nie należy tych ostatnich traktować jako „drugorzędnych”. Obrazy wizualne powstawały w jego wyobraźni często przed wcieleniem w słowo, a także niezależnie od niego. Warto sobie przypomnieć chociażby znany rysunek *Józef przy łóżku ojca*, znajdujący się w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego. Z podpisu pod nim w wielu edycjach wynika, że to ilustracja do *Sanatorium pod Klepsydrą*, chociaż widnieje na nim rok 1926, czyli jest on ponad 10 lat starszy niż edycja zbioru opowiadań. Przedstawia chorego Jakuba w łóżku, obok którego stoi Józef, bardzo podobny z wyglądu do Brunona (rys. 4). Ojciec – starszy mężczyzna z szerokim czołem i spiczastą bródką – często pojawia się na rysunkach Schulza jeszcze przed napisaniem tekstów jemu poświęconych. Schulz podkreślał znaczenie kilku wątków, które już od dzieciństwa nadają kierunek dziełu twórcy: „[...] w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu [...]. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granicę ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie [...]”¹⁵.

Wyobrażenia ojca i syna odgrywają główną rolę w systemie archetypów Schulza. Wizerunek ojca można odnaleźć na omawianym rysunku z Ein Harod w postaci po prawej stronie (rys. 5). Już za życia pisarza zwrócono uwagę na nieproporcjonalnie duże głowy postaci na jego rysunkach. Ta cecha została nazwana schulzowatością. Czy to groteska? Tak, ale na pewno nie złośliwa. W każdym razie to nie jest karykatura, bo wiemy, jak bardzo Bruno kochał swego ojca. Zapewne takie były rodzinne cechy anatomiczne. Schulz, jako artysta, celowo je uwypuklił. Być może w ten sposób chciał podkreślić intelektualny potencjał wewnętrzny swoich bohaterów. A może wytłumaczenia szukać należy w tym fragmencie jego listu: „[...] ten, który wymyślił «Człowieka», statuę grecką, Hermesa – był geniuszem kłamstwa. Samo słowo «człowiek» jest genialną fikcją, przesła-

¹⁴ B. Schulz, *Autoportet*, 1921, papier, tusz, ołówek, 52×37 cm. Lwowska Narodowa Galeria Sztuki.

¹⁵ List B. Schulza do S. I. Witkiewicza (1935). Zob. B. Schulz, *Księga listów*, s. 63–64.



5 Fragment rysunku **Trzy postacie** z domnie-
maną postacią ojca

6 Fragment rysunku **Trzy postacie** z postacią
centralną

7 Fragment rysunku **Trzy postacie** z postacią
od lewej

niającą pięknym i pocieszającym kłamstwem te przepaści i światy, te kosmosy bez odpływu, jakimi są indywidua”¹⁶.

Przed wszystkim uwagę przyciąga centralna postać – w wysokim cylindrze i czarnych okrągłych okularach, która wysoko uniosła głowę i coś wieści lub naucza (rys. 6). Kim jest ta osoba? Panem Fotografem? Właśnie wtedy, w 1935 roku, ukazała się pierwsza wersja opowiadania Schulza *Wiosna*. Do rysunku, który powstał w tym samym roku, pasowałby cytat z tego utworu – opis spaceru Ojca, Józefa i Pana Fotografę: „Wracaliśmy potem okrężną drogą przez odległe przedmieścia. Domy stawały się coraz niższe i rzadsze, wreszcie rozstały się przed nami ostatnie i wkroczyliśmy w inny klimat”¹⁷. Co prawda, postać z lewej nie jest podobna do Józefa. Więc to tylko hipoteza... (rys. 7)

Schulz po mistrzowsku oddał rozmowę trzech osób za pomocą różnych ujęć pochylonych głów i mimiki twarzy. Powołując się na wspomnienia mieszkańców Drohobycza, którzy dobrze znali Schulza, Ficowski napisał, że większość postaci przedstawionych na jego rysunkach ma „twarze drohobyckich znajomych, przyjaciół i sympatii artysty”¹⁸. W pierwszej kolejności dotyczy to *Xięgi bałwochwalczej*. Właśnie tam, na jednym z rysunków – *Procesji*¹⁹ – po raz pierwszy pojawia się w rogu mały łysiejący mężczyzna w czarnych okrągłych okularach, z dużymi ustami, ściśniętymi w uśmiechu (rys. 8). Czymś przypomina pana w cylindrze z izraelskiego rysunku. Podobna postać w ciemnych okularach i kapeluszu, znacznie starsza, siedząca na krawędzi, została przedstawiona na rysunku Schulza *W sklepie*²⁰ (ok. 1932; rys. 9). Można ją również dostrzec na rysunku *Gabinet figur woskowych I*²¹ (ok. 1936; rys. 10). Wydaje się, że Schulz spotykał się tę drohobycką postać i śledził ją przez wiele lat. Być może, jej pierwowzorem był sam dr Chajes. Jeśli spojrzeć na powojenne zdjęcie Michała Chajesa, to można zauważyć podobny uśmiech, choć to jeszcze nie upoważnia do stwierdzenia, że wysoki postawny pan adwokat był pierwowzorem postaci w ciemnych okularach na rysunkach Schulza (rys. 11). Schulz, podobnie jak w tekstach, zostawia nam duże pole do domysłów i interpretacji.

16 List B. Schulza do M. Kasprowiczowej, 25 I 1934, [w:] Bruno Schulz. *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 44. Por. edycję ukraińską: Шульц. *Книга листів...*, Дух і Літера, Київ 2012, s. 40.

17 B. Schulz, *Wiosna*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 138.

18 B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988, s. 50.

19 B. Schulz, *Procesja*, 1920–1922, cliché-verre, 17,7×23,2 cm. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, inw. N II 14606/4. Zob. B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 250 (il.).

20 B. Schulz, *W sklepie*, ok. 1932, oł., 15,5×19 cm, własność prywatna. Zob. B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 71 (il.).

21 B. Schulz, *Gabinet figur woskowych I*, ok. 1936, szkic oł., 15,5×20 cm. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, inw. N K 703. Zob. B. Schulz, *Księga obrazów*, s. 51 (il.).



8 Fragment cliché-verre Brunona Schulza **Procesja**, 1920–1922, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

9 Fragment rysunku Brunona Schulza **W sklepie**, ok. 1932, własność prywatna

10 Fragment rysunku Brunona Schulza **Gabinet figur woskowych I**, ok. 1936, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

11 Michal Chajes, 1967, fragment zdjęcia z archiwum prywatnego Uzi Hendela (Izrael)

Nie ulega wątpliwości, że pomimo wielu hipotez i przypuszczeń rysunek z Ein Harod jest skończoną i wybitną kompozycją Schulza. W nim od razu rozpoznajemy jego styl, a mistrzowskie oddanie w rysunku charakterów postaci jest kolejnym świadectwem talentu Schulza rysownika, potwierdzającym oryginalność jego prac graficznych na tle spuścizny artystycznej XX wieku. Zdając sobie sprawę ze znaczenia twórczości swego zabitego przyjaciela, Michal Chajes przekazał ocalały rysunek do muzeum w Ein Harod w 1957 roku. Dzięki tej kartce papieru możemy po upływie ponad półwiecza przywołać nazwisko drohobyckiego adwokata i jego biografię. Rysunek ten wejdzie do katalogu prac Brunona Schulza, a działalność Chajesa kolekcjonera warta jest podjęcia kolejnych badań.

[horyzont lektur]

Henri Lewi: Być Żydem w niepodległej Polsce¹

1

Relacja między Żydami i Polską była żywa, niemal rodzinna, jak między dwiema osobami. Z drugiej strony, narody ucieleśniają się w jednostkach: Schulz spotykający Gombrowicza, swą katolicką narzeczoną J. czy też innych Żydów – każdy taki epizod ma pewien charakter lub sens socjologiczny, który nie pozostaje nieuświadomiony, wręcz przeciwnie – zostaje natychmiast wypowiedziany. Waśniewskiemu, który domaga się odeń tekstu dla swego pisma „Kamena”, Schulz odpowiada na przykład od razu: „Wasza płowa i słowiańska dusza nie zrozumie zawłości i krętych dróg, którymi chadza moja, ciemna i meandryczna, pełna węzłów i splątań!”² A naprzeciw niego Gombrowicz: „On był z rasy żydowskiej. Ja z polskiej rodziny szlacheckiej”³. Jest tutaj coś bezpośredniego w poczuciu przynależności – żydowskiej, polskiej – w rozpoznaniu i w obawie przed zderzeniem, które przekracza jednostki. Obawie tym większej, że polskość dla Schulza, a żydowskość dla Polaków stanowią najbardziej palącą bliskość.

Polskie odrzucenie Żydów jest odwrotną stroną miłości. Nie sposób wątpić, że J. i Gombrowicz kochają Schulza, również jako Żyda; że Polsce po odzyska-

1 Rozdział z książki *Bruno Schulz ou les stratégies messianiques* [Bruno Schulz, czyli strategie mesjańskie], La Table Ronde, Paris 1989.

2 List z 5 czerwca 1934 roku, [w:] B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, wydanie 3, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 65.

3 W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 11.

niu niepodległości zależy na „jej” Żydach – kiedy dzieli terytorium z jakąś trzecią narodowością (Ukraińcami, Austriakami, Rosjanami), to nie ma mowy, aby Żydzi pozostawali neutralni: muszą być Polakami⁴. Lecz co czyni kogoś Polakiem?

Można by zrazu sądzić, że pragnieniem Polaków jest pełna asymilacja Żydów: żeby Żyd był nierozpoznawalny, żeby mówił po polsku, żeby w ostateczności stał się nawet katolikiem. A Gombrowicz, podobnie jak J., sugeruje Schulzowi chrzest w zaskakującym liście, ujawniając w ten sposób, wobec wyidealizowanego Schulza o skłonnościach ewangelicznych, zbiorowe pragnienie inkorporacji. Język jidysz i chałat są nie do zaakceptowania; już w roku 1918 dążenie Żydów do zachowania tożsamości narodowej spotyka się ze sprzeciwem wszystkich polskich stronnictw: „Nacjonalizm zdecydowanej większości polskiego narodu – pisze Paweł Korzec – był zbyt silny, aby mógł zaakceptować w nowej Polsce istnienie grupy etnicznej mającej zagwarantowane wszelkie prawa obywatelskie i polityczne, a przy tym zachowującej swoją odrębność, swój język, swoją religię i swoją kulturę”⁵. Trzy miliony Żydów stanowią w 1918 roku ciało obce, które Polska musi przetrawić, przyswoić sobie.

Szybko jednak okazuje się, że nie ma o tym mowy – Żyd w chałacie budzi w gruncie rzeczy mniejszą nienawiść niż Żyd spolonizowany, który zgolił brodę i mówi po polsku bez akcentu; nawet konwertyta, nawet potomek konwertytów – począwszy od roku 1933, będzie się w Polsce ogłaszać czarne listy polskich „marranów” wątpliwej krwi. Polska roku 1930 przypomina Hiszpanię w czasach Inkwizycji, jak gdyby nagle zareagowała na wszystkich nawróconych Żydów frankistów, którzy stopniowo wtapiali się w krajobraz chrześcijański. Stawszy się takimi samymi ludźmi, Żydzi stanowią dla Polaków zagrożenie w samym ich jestestwie: który Polak będzie mógł być pewny, że nie jest Żydem? Zdradziecka natura Żydów tkwi w ich mylącym podobieństwie, w ich nierozpoznawalnej inności, być może tej z Schulzowskiego *Emeryta*. Prowokacja Gombrowicza, jaką opisuje on w swych *Wspomnieniach*, ma właśnie taki sens: bawiąc się wobec Witkiewicza podkreślaniami swych cech ziemianina, wobec Żydów odgrywał większego Polaka (szlachcica), niż był nim w rzeczywistości; tak zresztą zachowywano się w jego rodzinie, mówiąc bardzo głośno do „Mojsze” z balkonu, dla autoironii i dla utrzymania dystansu⁶. Napastliwość antysemicka ma identyczny cel uczynienia z Żydów ludzi w widoczny sposób odmiennych; cały międzywojenny dyskurs jedynie powtarza to w nieskończoność: Żydzi są inni, nie polscy, nawet jeśli takimi się wydają. Wprawdzie zaliczają się do nas, a żydowska zdradziecka natura wzbudza taką nienawiść, jaką okazuje się swoim, gdy do-

4 P. Korzec, *Juifs en Pologne. La question juive pendant l'entre-deux-guerres* [Żydzi w Polsce. Kwestia żydowska w okresie międzywojennym], Presses de la FNSP, Paris 1980, s. 77.

5 Ibidem, s. 56.

6 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, [w:] idem, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 173.

puszczają się zdrady; lecz postępuje się tak, jak gdyby nie zakładano z góry, że Żydzi są zdrajcami z powołania, cokolwiek czynią. Polscy, bo chciałoby się ich za takich uważać; niepolscy i antypolscy w głębi duszy, skoro nie sposób sobie wyobrazić, aby Żyd był Polakiem pod powierzchnią, w sercu, jak autochton. Nawet jeśli Żydzi, od chwili odzyskania przez Polskę niepodległości, wciąż podkreślają swoją lojalność, swoją polskość; niech nawet udowadniają, że w ich interesie jako Żydów leży silne polskie państwo; niech zgłaszają się licznie, z pobudek patriotycznych, do wojska, by walczyć u boku Polaków (pozostałych Polaków) – jak mogliby przekonać o tym, że są Polakami, ludzi, którzy nie chcą, aby nimi byli? Zdradziecka natura, hipokryzja – rozbraja się żydowskich oficerów i żołnierzy⁷; żydowskie oddziały samoobrony mogą być jedynie uznane za antypolski spisek, podobnie jak każde zgromadzenie żydowskie; za piątą kolumnę bolszewików czy Niemców, a na pewno – przede wszystkim – żydowskiej międzynarodówki, żydostwa samego w sobie, absolutnie innego i szatańskiego, wymierzonego w Dobro narodu polskiego. To nie dla Polski – będzie się mawiać – Żydzi wstępują ochotniczo w 1939 roku do wojska, lecz we własnym interesie, w ramach walki Żydów z nazistami – a to dodatkowa zdrada ubrana w pozory lojalności.

2

Bruno Schulz, polskojęzyczny pisarz żydowski – w niepodległej Polsce międzywojennej rzecz nie jest wcale taka oczywista. Nowa Rzeczpospolita Polska jest biologicznie antysemitka; kiedy w roku 1918 Drohobycz i Galicja zostają przyłączone do nowej Polski, w całej Galicji, od chwili odzyskania niepodległości, dochodzi do zbiorowych pogromów Żydów. Wojna, która wkrótce wybucha między Polakami a Ukraińcami, jest tego kontynuacją (pogrom lwowski w listopadzie 1918 roku). „Nietrudno zrozumieć – pisze Paweł Korzec – że ludność żydowska Galicji Wschodniej boleśnie odczuła przyłączenie tej prowincji do państwa polskiego”⁸. Zmianie ulega jednak przede wszystkim codzienne życie Żydów: pogarda polskich urzędników, zwolnienia z pracy, trudności ze znalezieniem zatrudnienia; wszystko to jest przeżywane jako niesprawiedliwość tym większa, że stanowiąca odpłatę za „tradycję wspólnoty z kulturą polską”. Bruno Schulz postanawia, jeśli nie tego nie dostrzegać, to przynajmniej o tym nie mówić jako o czymś „niestosownym”. „Ta postawa – powiada świadek – była pozorem, źle funkcjonującą warstwą ochronną. [...] Te doświadczenia, choć przemilczane, miały jednak wpływ na jego samopoczucie”⁹.

7 P. Korzec, op. cit., s. 76.

8 P. Korzec, op. cit., s. 78.

9 E. Löwenthal w: *Bruno Schulz. Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i opracował J. Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 56–57.

Postawa polityczna Schulza – w złożonej i niebezpiecznej sytuacji – jest niezwykle ostrożna, powściągliwa i pełna wahań. Świadczy o tym narracja *Sklepów cynamonowych*. Jego porywy w tym czy innym kierunku (w stronę lewicy, Polaków, Żydów) są starannie wyważane, zatrzymują się w połowie drogi. Nalegają nań, by zajął jakieś stanowisko – jak jego kolega J. Wit, bardziej dynamiczny, „usił[ujący] rozwiać apolityczne iluzje Brunia i skłonić go do zaakceptowania jakiejś lewicowej akcji na froncie kultury”¹⁰; lub jak Maria Craipeau, „dziecię wielce upolitycznione”, usiłująca nakłonić pisarza do zaangażowania się: „Słuchał mnie cierpliwie... lecz wszystko to niewiele go obchodziło. Żył w jakimś osobnym świecie... Zawsze miał taką minę, jakby nie był z tego świata”¹¹.

A jednak, jak powiada sam Edmund Löwenthal, postawa Schulza nie była negatywna. Schulz postanowił być, mimo odrzucenia przez Polaków i ogólnie: mimo olbrzymiego „rozwarci[a] między przyjętą przez niego postawą [...] a realnymi warunkami”¹², artystą i pisarzem polskim. Trzeba uznać, że w jego oczach szala przechylała się na tę stronę: wierność duchowi rodzinnemu w austriackiej Galicji, kiedy wielu Żydów przedkładało¹³ Słowackiego i Mickiewicza nad Goethego i Schillera, woląc mówić i pisać po polsku. Miłość do Polski, chęć zrobienia kariery, jak jego brat, w krajobrazie polskim; niechęć do uprawiania, przez wymuszone odłączenie się, „dialektyki sfalszowanej w punkcie wyjścia”. Lecz najważniejsza była chyba troska o intelektualną uczciwość – Schulz nie rozpoznawał się w tradycyjnym judaizmie; to zdrada, która nakłada się na tę, której obraz stawia mu przed oczy, jako przedstawicielowi pewnej kategorii ludzi, Polska.

Wszechobecny u Schulza temat zdrady odnosi się zatem politycznie do wielorakich sytuacji. To jako Żyd doświadcza Schulz swej zdrady najpierw w Austro-Węgrzech, a potem w niepodległej Polsce. Jako Żyd austriacki Schulz zmuszony jest zdradzić Cesarza, który wspiera Żydów, albo Słowian, którzy chcą niepodległości. *Wiosna* wyraźnie ukazuje tę sytuację nie do rozplątania: bohater marzy o zabójstwie, którego ofiarą musi paść nie kto inny, tylko Franciszek Józef, skoro samo marzenie o tym jest karane przez prawo¹⁴. Pragnienie śmierci Cesarza żywią polscy separatyści; *Wiosna* ma czerwoną barwę przelanej krwi i buntu. Ale również, długo po upadku Cesarstwa, Schulza przeraża własne pragnienie, a może po prostu je wymazuje: bohater, który chciał zabić Arcyksięcia, woła w końcu: „Niech żyje Franciszek Józef I!” Politycznemu pragnieniu upadku

10 Ibidem, s. 57.

11 B. Schulz, *Lettres perdues et retrouvées*, przedmowa i przekład M. Craipeau, Pandora/Textes, Aix-en-Provence 1979, s. 11.

12 E. Löwenthal w: *Listy, fragmenty...*, op. cit., s. 56.

13 I. Deutscher, *Essais sur le problème juif*, Payot, Paris 1969, wstęp.

14 S. Freud w *Objaśnianiu marzeń sennych*: „Myśle, że rzymski cesarz, który kazał zgładzić jednego ze swych poddanych, ponieważ ów zamordował go we śnie, nie miał racji...” O mało co nie przytrafia się to bohaterowi *Wiosny*. C. Schorske przytacza tekst Freudowski w rozdziale IV, „Polityka i ojco-bójstwo w objaśnianiu snów”, swej książki *Vienne fin de siècle*, Éditions du Seuil, Paris 1983.

Austrii przeciwstawia się pragnienie uratowania państwa, czy też żal, że ono upadło. Nie jest rzeczą obojętną to, że Józef, imię Schulzowskiego bohatera, oznacza co najmniej dwóch filosemickich monarchów austriackich. Zdradzić cesarza Austrii to zdradzić sam judaizm, będąc polonofilem.

Inna, jeszcze głębsza debata dotyczy wartości. Jan Błoński dobrze pokazał, jaka była w pierwszej połowie stulecia droga intelektualisty żydowskiego, „wiecznie wykluczonego, gdyż odrzuconego przez współwyznawców i źle przyjmowanego przez tych, których język i kulturę przyjmował”¹⁵. Schulz był niewątpliwie – jak Strykowski, Rudnicki, Sandauer i wielu innych – człowiekiem w poszukiwaniu swej tożsamości przechodzącym przez ideologiczne piekło. „Opuścić getto znaczyło zrazu opowiedzieć się za Europą Oświecenia, za liberalnymi i kosmopolitycznymi wartościami świata zachodniego. Kryzys tych wartości, podskórny od początku stulecia, stał się oczywistością w owym świecie nienawiści, jakim była Europa lat trzydziestych”¹⁶.

Oryginalność Schulza tkwi jednak w szczególnego rodzaju rozpacz. Jak już powiedzieliśmy, wydaje się, że bardzo wcześnie stracił on jakiekolwiek zainteresowanie mniej lub bardziej radykalnymi rozwiązaniami, które kusiły jemu podobnych – syjonizmem bądź komunizmem; jego twórczość wyraża raczej „klęskę wszelkiej eschatologii rewolucyjnej, bezsilność oświeconego rozumu”¹⁷. Głębokie poczucie tragizmu, które Jan Błoński ukazuje u Strykowskiego, występuje już u Schulza, podobnie jak niewątpliwie, niczym u Kafki, przeczucie strasznego końca. Również tutaj „powstaje ojciec i pojawia się lęk – w szerokim znaczeniu – religijny, karmiący się poczuciem grzechu”¹⁸. Gniew ojca z *Martwego sezonu* wyraża utracony porządek.

3

Względem Polski Schulz postrzega i określa siebie jako tkwiącego „wewnątrz”; w rzeczywistości znajduje się zdecydowanie „na zewnątrz”. Wobec Żydów manifestuje swoją zewnętrżność; lecz nietrudno dostrzec, że jest „wewnątrz” – to odrębne figury zdradliwości w oczach Polaków.

Postanawiając być pisarzem polskim, Schulz wydaje się odcinać od żydostwa. Narzeka na to, że żyje w środowisku obcym literaturze: jako czytany Polak w środowisku żydowskim, a nawet polskim; czytany Żyd bardziej polski niż w rzeczywistości. A przecież najbardziej szczere listy pisał do Romany Halpern i Debory Vogel, które były Żydówkami, połączonymi z nim wspólnym pocho-

15 J. Błoński, *Une littérature anti-moderne*, „Cahiers du MNAM”, nr 2, Paris 1983.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Ibidem.

dzeniem; cokolwiek by twierdził, zawsze obracał się w środowisku żydowskim¹⁹. Edmund Löwenthal czyni zeń jednego z kulturalnych przywódców „Domu Żydowskiego”, tego, który zaznacza w katalogu biblioteki książki, które należy przeczytać²⁰. Słowo „Żyd”, to prawda, nie pojawia się w jego opowiadaniach (tylko raz, kiedy mowa o Sanhedrynie, bardzo odległym od żydowskich mas Galicji); nigdy w jego listach; lecz sama ta nieobecność jest już podejrzana, gdyż świadczy o polskości niezbyt pewnej siebie, o postawie charakterystycznej bardziej dla marrana, dla żydowskiego intelektualisty, któremu w ogóle nie zależy na przypominaniu o swym pochodzeniu. Postawa ta jest – jak widzieliśmy – częścią ogólniejszego przemilczania, zakazującego sobie jakiegokolwiek podkreślania własnej odrębności; przemilczania wynikającego ze wstydlivosti lub nieśmiałości, w którym można jednak domyślać się pewnej postawy zbiorowej. „Przemilczenie” Schulza to przede wszystkim żydowska powściągliwość, żydowski sposób unikania zwierzeń.

Adresowane do Polaków listy Schulza są niejednoznaczne. Chce korespondować, mówi w nich. A jednak, na samym początku, uprzedza swego adresata: nie będzie się zwierzał, nie może tego robić. Do Waśniewskiego pisze na przykład: „Nie, nie wyrzekam się korespondencji z Wami, pragnę ją utrzymać, jakkolwiek nie jestem może zdolny do tej wylewności, jakiej ode mnie oczekiwaliście”²¹; i jeszcze do Truchanowskiego: „czuję, że nie mogę nic dać ze siebie, chociaż Pan się tyle ode mnie spodziewa i tyle oczekuje”²². Możliwe, że to tylko pretekst, skrywający odmowę; niemniej Schulz przeżywa swoje „nie chcę dać” jako „nie mogę”... Lecz być może „nie jestem zdolny” to tylko jedna z możliwych interpretacji – właściwa samemu Schulzowi – obiektywnej niemożności, która go przerasta, narzuca mu się w głębi jego jestestwa: w sumie bardziej uspokajająca interpretacja własnej, niedoskonałej, „kalekiej” natury. Inna brzmiałaby: „nie trzeba, nie powinienem”; ta powściągliwość nabrałaby wtedy charakteru zbiorowego, wynikałaby z zakazu dotyczącego całej zbiorowości żydowskiej, do której Schulz należy.

A zatem nie mówić jako Żyd o sobie, o Żydach w ogóle, o społeczeństwie i o teraźniejszości; jak ktoś, kto nie ma o tym pojęcia, kto się tym nie interesuje. Można jednak myśleć, że to, o czym nie mówi, wiedział i widział. A także: że nie-nazwane zyskuje imię gdzie indziej.

¹⁹ Debora Vogel była poetką żydowską. Inny przyjaciel Schulza, Maksymilian Goldstein, który zbierał wszystko, co było związane z polskimi Żydami, opublikował książkę *Kultura i sztuka narodu żydowskiego na ziemiach polskich: zbiory Maksymiljana Goldsteina*, Lwów 1935.

²⁰ Schulz, *Listy, fragmenty...*, op. cit., s. 57.

²¹ *Księga listów*, op. cit., s. 65.

²² Ibidem, s. 106.

4

Opowiadania Schulza świadczą o starannej autocenzurze dotyczącej wszystkiego, co mogłoby wzbudzić niezadowolenie nie tylko Polaków, ale również Żydów, wszystkiego, co mogłoby przypominać lub usprawiedliwiać główne – zmienne zresztą – wątki lokalnego antysemityzmu: Żydów czerwonych, piątej kolumny ZSRR, Żydów kapitalistów karmiących się potem rdzennej ludności, Żydów będących ciałem obcym w narodzie, Żydów kolaborujących podczas wojny z Niemcami. W tekstach (fantastycznych lub nie) Schulza wszystkie te wątki – wszystko, co mogłoby się pokrywać z rozeniami Narodowej Demokracji – zostały skreślone i są głęboko ukryte, aluzyjne.

Na przykład, do momentu gdy Polska nawiąże w latach trzydziestych sojusz z nazistowskimi i bratnimi Niemcami, twórczość Schulza wypiera germanofilę, która byłaby wyrazem żydowskiej preferencji. Schulz, przypomnijmy, urodził się w austriackiej Galicji; ma dwadzieścia sześć lat, kiedy Galicja staje się polska w roku 1918. Będące zapisami pamięci, wszystkie te nowele, pod maską tęsknoty za dzieciństwem, wracają do cesarsko-królewskich początków, kiedy dla Żydów wszystko stało otworem i było możliwe. Pobyt w Wiedniu umacnia zamiłowanie do kultury germańskiej. Mógłby napisać *Sklepy cynamonowe* po niemiecku. Czy o tym myślał? Czuje się w tym języku „niemal jak u siebie”, a w roku 1938 kończy dedykowane Tomaszowi Mannowi opowiadanie (*Die Heimkehr*), „w tematyce spokrewnion[e] z *Sanatorium pod Klepsydrą*”²³.

To, co oznacza ta germanofilia około roku 1918, to nostalgia za Polską przez ponad wiek okupowaną, podzieloną między sąsiadów; niepolskość właściwa żydowskiemu sercu, niezdolna współbrzmieć z narodową jednością. Podobnie jak „judeobolszewizm” i socjalizm w ogóle. Być może Schulz pokładał w młodości jakieś nadzieje w socjalizmie – jak wielu innych: „Wolno sądzić – pisze Paweł Korzec – że z powodu antysemityzmu i emancypacyjnego charakteru sloganów propagandy sowieckiej znaczący odłam młodzieży żydowskiej żywił jakieś prosowieckie sympatie”²⁴. W liście do Juliana Tuwima (którego pismo „Skamander” też było „postępowe”), Schulz wspomina dawne czasy, kiedy myślał (jeszcze, już?) o „nadludzkich, triumfalnych sił[ach], którymi kiedyś rozporządzać będzie wyzwolony i szczęśliwy człowiek”²⁵. To, co z tego się ujawnia, na przykład w *Wiosnie*, jest bardzo tajemnicze. Dlaczego w tej noweli z lat trzydziestych jest tyle pochwał jakiejś najwyraźniej historycznej wiosny, która nigdy nie jest nazwana? Intrygujące są wyrażenia, które wydają się mieć konkretną treść polityczną i angażować autora: wiosna, o której mowa, to była olśniewająca i jaskrawa

²³ Ibidem, s. 149.

²⁴ P. Korzec, op. cit., s. 112.

²⁵ B. Schulz, *Księga listów*, op. cit., s. 46.

pora roku, krwistoczerwona. Co prawda, „w każdej [wiosnie] jest to wszystko: nieskończone pochody i manifestacje, rewolucje i barykady”, lecz „[t]a jedna wiosna miała odwagę wytrwać [...] chciała się wreszcie naprawdę ukonstytuować, wybuchnąć na świat wiosną generalną i już ostateczną”²⁶. Podobnie jak w *Ptakach*, opowiadanie to jawi się zrazu jako formalna gra, medytacja osnuta wokół pewnego tematu, koloru, pory roku; lecz czerwień i wiosna mają nieunikniony wydźwięk polityczny.

Socjalizm i germańskość łączą się w tym, co w judaizmie niewysłowione. Niemcy, w okupowanej Polsce podczas Wielkiej Wojny, to była również wolność dla gazet wydawanych w jidysz, wcześniej zakazanych przez Rosjan; dla Schulza, podobnie jak dla Kafki, wyłania się kwestia stosunku do jidysz. Schulz mógłby, gdyby chciał, pisać w jidysz – jak wielu jego współczesnych, jak jego przyjaciółka Debora Vogel (która publikowała swe polskie wiersze w przekładach na jidysz robionych przez Rachel Auerbach²⁷). Pisanie po polsku, w jidysz lub po hebrajsku wynika w latach trzydziestych z pewnego wyboru politycznego, stanowi wyraz pewnej tożsamości. Chodzi rzeczywiście o tożsamość: Schulz postanawia nie nazywać po imieniu żydowskość polskiej – swoich rodziców i ludu galicyjskiego. A przecież w *Sklepiach cynamonowych* chodzi właśnie o nią, mimo jej wykreślenia i w jego konsekwencji. Najbardziej znamienym tego przykładem jest autocenzura, która wpisuje się w samo opublikowanie *Wiosny*: ukazawszy się początkowo w prowincjonalnym czasopiśmie (chełmskiej „Kamenie”), opowiadanie to pomija, kiedy ukazuje się w warszawskim „Skamandrze”, całe przywołanie żydowskiej Paschy: jej „wielki teatr”, przywodzący autorowi na myśl starożytną wiosnę egipską, wiosnę plag i nieszczęść, „noc wiosenną przykrą i obcą”, pełną gadów, z lamentami rodziców oplakujących gwałtowną śmierć pierworodnych synów”. Według Jerzego Ficowskiego taka cenzura miałaby być podyktowana względami estetycznymi i dotyczącymi samego utworu, gdyż tekst zbyt jednoznacznie mówił o obrzędach żydowskich. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że zabójstwa dzieci wielokrotnie dostarczały w okresie międzywojennym pretekstu do pogromów, jak można powstrzymać się od myśli, że ustęp ten został przez Schulza usunięty, ponieważ przypominał niebezpieczny temat rytualnej zbrodni żydowskiej?

5

A jednak Schulz mówi o żydowskim wyobcowaniu to, co najistotniejsze. Historia polskich Żydów, od narodzin Schulza do jego śmierci, rzuca ostre światło na oba

²⁶ B. Schulz, *Wiosna*, [w:] idem, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, opracował J. Jarzębski, Ossoli-neum (BN), Wrocław et al. 1989, s. 134.

²⁷ Korespondencja z Deborą Vogel, [w:] B. Schulz, *Księga listów*, op. cit.

jego zbiory opowiadań, wydobywa je z fantastycznej i formalistycznej błahości. Opublikowane w roku 1934, 1937, odmalowują one, mimo swej abstrakcyjności, pewien obraz ówczesnej Polski – zbiorowego szaleństwa, rosnących w potęgę mrocznych sił.

Weźmy opowiadanie *Sanatorium pod Klepsydrą*. Pociąg (archaiczny, na bocznej linii) wiezie w nim bohatera do nieprawdopodobnego sanatorium, w którym jego ojciec przedłuża dziwne życie, życie pośmiertne, które nie jest jednak życiem w zaświatach. Rzecz dzieje się nigdzie, w jakimś onirycznym mieście, które ma jednak tę samą topografię, ten sam rynek, na którym ojciec wynajmował identyczny kram, co miasto rzeczywiste, to ze sklepami cynamonowymi i ulicą Krokodyli – odzwierciedlenie miasta, w którym poruszenia rzeczywistości ulegają zniekształceniu i przytłumieniu.

„Już zbliżając się do rynku widzimy ruch niezwykle. [...] Dochodzą nas nieprawdopodobne wieści o wtargnięciu nieprzyjacielskiej armii do miasta”²⁸. Jak to – dziwi się syn – „[w]ojna nie poprzedzona pociągnięciami dyplomatycznymi? [...] Wojna z kim i o co? Informują nas, że inwazja nieprzyjacielskiej armii ośmieliła partię malkontentów w tym mieście, którzy wylegli na ulice z bronią w rękę, terroryzując spokojnych mieszkańców”. A właśnie maszeruje grupa owych zamachowców, „w czarnych cywilnych ubraniach z białymi rzemieniami skrzyżowanymi na piersi”²⁹. Karabiny są gotowe strzelać do tłumu; jest w tym jednak jakaś mistyfikacja, milczące porozumienie, w oddziale rozpoznaje się znajome twarze. Niejednoznaczność.

W parku miejskim chrabąszcze dogorywają wokół latarni: „Niektóre opadły gramoliły się na piasku niedołącznie, z wypukłym grzbietem, zgarbione twardymi pokrywami, pod które próbowały złożyć rozpostarte delikatne błony skrzydeł”³⁰. Przechodnie idą jednak dalej, obojętni.

Miasto pełne jest psów. Największy strach budzi ten z sanatorium; na szczęście jest uwiązany na łańcuchu. I Schulz podsuwa pewną moralną symbolikę: ów pies okazuje się nagle człowiekiem – człowiekiem zniekształconym przez niewiaść. „I tam właśnie, w tych czeluściach pasji, w tym konwulsyjnym zjeżeniu wszystkich fibrów, w tej furii szaleńczej wściekle oszczekującej koniec skierowanego doń kija – był on stuprocentowym psem”³¹. Psia natura jest cechą wewnętrzną. Ów mężczyzna przywiązany do żelaznego kółka to znowu Schulz z autoportretów ukazujących go jako psa, jego haniebna zwierzęcość; na przykład figura wrogości, jaką odczuwa w tym momencie wobec starego ojca, który drepce u jego boku w mieście ze snu...

28 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 271.

29 Ibidem, 271.

30 Ibidem, s. 272.

31 Ibidem, s. 273–274.

Ale lektura „realistyczna” też nie jest pozbawiona sensu: ten tekst sprzed roku 1930 odmalowuje też Polskę z okresu swej publikacji, tej po roku 1934. Nie trzeba brać dosłownie odrazy Schulza publikującego swój drugi tom opowiadań, złożony – jak powiada – z tekstów zalegających na dnie szuflady: niedopowiedzenie jest nie tyle estetyczne co polityczne: jak można pozostawać w mieście, które gości Goebbelsa, pogromowe komanda, które akceptuje współnictwo motłochu i państwa? Chrabąszcz, bliski krewny karalucha Samsy z *Przemiany*, dogorywa w parku publicznym, który nie jest publiczny dla wszystkich, bo jest terytorium zakazanym dla Żydów i psów. Człowiek-pies, w samym tekście, nie jest jedynie alegorią wypływającą z niskich instynktów Schulza, lecz, obiektywnie, jest to „introligator, krzykacz, mowca wiecowy i partyjnik – człowiek gwałtowny, o ciemnych wybuchowych namiętnościach”³². Jak wytłumaczyć tajemnicze „koleżeństwo” (bardzo bliskie politowania), które zatrzymuje narratora przy tym monstrum? Doskonale klarowny przykład zdrady siebie samego, współdziałania z tym, co jest wam najbardziej wrogie.

Należałoby się wynieść – taka jest odpowiedź. To właśnie jest w gruncie rzeczy przesłanie *Sanatorium*, niezależnie od okresu, w jakim zostało napisane. A dlaczego Schulz, Żyd, który gdzie indziej daje wyraz swej odrazie do rozszalałych namiętności motłochu, nie wyemigrował? „Szczęście, że ojciec już w gruncie rzeczy nie żyje, że go już to właściwie nie dosięga – myślę z ulgą... [...] Żegnaj ojczy, żegnaj miasto, którego już nie zobaczę”³³. I bohater odjeżdża pociągiem – aby uciec od tamtej Polski, od tych ponurych dni, kiedy miasto płonie, kiedy mnożą się psy. Z jednej i drugiej strony: pies to zarazem Żyd i Polak, ofiara i kat. Jak zerwać więź między nimi? Koniec opowiadania – Józef zadowolony na dobre w pociągu, który donikąd nie jedzie – potwierdza brak wyjścia, niemożność zarazem obiektywną i subiektywną – niemożność pozostania, niemożność wyjechania³⁴.

To, że w twórczości Schulza pełno jest irracjonalności, nedorzecznosci i śmieszności, snów, które rodzą monstra (psy), to efekt żydowskiego koszmaru. „Wojna nie poprzedzona pociągnięciami dyplomatycznymi?” Cały okres międzywojenny jest bowiem nieogłoszoną wojną „przeciwko Żydom”, w której przemoc (przeciwko spokojnym obywatelom miasta z sanatorium, przeciwko niezwykle spokojnemu Schulzowi) znajduje wyraz w pogromach i codziennych ekscesach; ale również w celowej i milczącej polityce dyskryminacyjnej: „cichy pogrom”, po-

³² Ibidem, s. 273.

³³ Ibidem, s. 276.

³⁴ Na temat emigracji polskich Żydów w okresie międzywojennym zob. artykuł Janine Ponty w „Yod”, czasopiśmie Szkoły Języków Wschodnich, nr 23. Dlaczego trzy miliony Żydów nie wyemigrowały? Ponieważ nie wyjeżdża się tak łatwo, ponieważ kocha się swój kraj, a także: „Czy trzeba wyjeżdżać dlatego, że ten drugi was odrzuca, kiedy jest się przekonany, że ma się słuszość?” (s. 29).

wiada Paweł Korzec³⁵, stopniowo zubażający i marginalizujący całą mniejszość, czyniący z niej obiekt zbiorowej paranoi. Morderczy chaos: nie ma litości dla kobiet, dla nieszczęśników, koniec z tradycyjnymi polskimi wartościami. Szkoły uczą donosicielstwa i zabijania, kościoły rozpuszczają pogłoski o rytualnych mordach; fale pogromów w różnych miastach.

„Prywatna” dwuznaczność sanatorium pod klepsydrami, będącego zarazem kostnicą i domem dla ozdrowieńców, także odsłania żydowski status: między śmiercią i życiem, między psem i wilkiem, w stanie zawieszenia. Nienazwane piekło, wybrukowane kojącymi deklaracjami. Pociąg jest tam początkiem i końcem, absurdalny pociąg, który donikąd nie jedzie. Od chwili odzyskania niepodległości Polacy wyrzucają swych Żydów przez okna jadących pociągów. Miejsce niemożliwej kohabitacji żydowsko-polskiej, jak skute łańcuchami pary ludzi u Goi, pociąg Schulza nie jest bynajmniej pokojową metaforą podróży, a nawet ludzkiego błąkania się³⁶. Symbol śmiertelnego wykluczenia, podobnie jak nożyczki do obcinania żydowskich bród, nieznośna inność. *Numerus clausus*, getto ławkowe – zakazane parki: wszędzie psy, chrabąszcze i karaluchy.

6

Emeryt (napisany przed rokiem 1930, opublikowany w 1937) jasno przedstawia lub bardziej rozwija żydowski sposób przeżywania zdarzeń – tajemnicę i upokorzenie odrzucenia. Opowiadanie przywołuje codzienne doświadczenie nauczyciela rysunku i jego wspomnienia. Lecz i w tym wypadku wydarzenia aktualne nadają inną perspektywę rojeniom Schulza. Emeryt, który tutaj mówi, na modłę narratora *Notatek z podziemia*, jest raczej jednym z owych Żydów nagle pozbawionych pracy, których Schulz wszędzie widywał, a których Vishniac fotografował około roku 1937³⁷ – którzy nagle stali się bezużyteczni i wyrzuceni na margines, osłupiali i zawstydzeni. Emerytura bohatera ma w sobie coś niewłaściwego, jeśli nie niezgodnego z prawem, jak gdyby korzystał on przesadnie (czyli nie umierając po osiągnięciu pewnego wieku) z ustawodawstwa socjalnego; jego winą jest to, że wciąż istnieje. Milczenie i niedomówienia innych przywodzą na myśl fałszywą przenikliwość antysemitę, jego zadowolenie z tego, że jest inny, jego troskę o unikanie wszelkiego zarażenia; czyni się w duchu znak krzyża, by ochronić się przed przemianą – w emeryta, w Żyda? Co się tyczy samego zainteresowanego, to zastanawia się on nad niewyraźną „innością”, która wywołuje takie postawy, innością nieuchwytną, którą wszyscy wyolbrzymiają

³⁵ Op. cit., s. 136.

³⁶ Zob. na przykład Israël Joshua Singer: „Im bardziej zbliżali się do granicy [polskiej], tym polscy podróżni stawali się zuchwalsi, ślepa nienawiść opanowywała atmosferę, groźby i obelgi dobiegały zewsząd...” (*Les Frères Ashkénazi*, Stock, Paris 1982, s. 349).

³⁷ R. Vishniac, *Un monde disparu*, Éditions du Seuil, Paris 1984.

w dobrym i złym znaczeniu: „Mój stan! [...] Może jest w nim pewien nieznacznym mankament zasadniczej natury! [...] Ale nie mogę znieść przesady, z jaką wyogromniają znaczenie pewnego faktu, pewnego rozróżnienia, w istocie jak włos cienkiego”³⁸. Dzieci nie są tak dziecinne, uznają starego człowieka za jednego ze swoich.

Schulz wyobraża sobie i w ten sposób konkretyzuje swe własne przeniesienie na emeryturę lub zwolnienie z pracy: przerwanie pewnego porządku, koniec banalnego życia, normalności. Czy też raczej pisarstwo fantastyczne najlepiej nadaje się tu do wyrażenia banalności tego, co anormalne, zła, Historii dotyczącej nagle zwykłego człowieka, jakim był Schulz. To, co opisuje ta nowela, niebędąca bynajmniej urojeniem, to codzienna rzeczywistość zbiorowego wykluczenia. A jednak emeryt stara się zrozumieć; czyż przyczyną odrzucenia nie jest jakaś osobista wina? Jak wyobrazić sobie takie cierpienie bez żadnego powodu?

Bo to przecież kara – zanim się odejdzie, a może właśnie dlatego – nie istnieć już dla nikogo. Stąd bierze się wdzięczność emeryta za najdrobniejszy kontakt, choćby i za kuksańca, za najdrobniejsze słówko: „Ktoś zwraca się do człowieka, ktoś powie jakieś słowo, zakpi, zażartuje – i odkwita się na chwilę. Zahacza się człowiek o kogoś, zaczepia swą bezdomność i nicność o coś żywego i ciepłego”³⁹. Towarzyszy temu również poczucie, że – odżywając dzięki uśmiechowi bliźniego – jest się kimś w rodzaju pasożyta: antysemickim fantazmatem, który Schulz zapewne bierze do siebie.

To dlatego, aby zmaść zarazem karę i pierworodną winę, emeryt ponownie zapisuje się do szkoły podstawowej: w czymkolwiek tkwi jego wina, powraca do punktu zero, na nowo odbudowuje swe życie od fundamentów, którymi są tabliczka mnożenia i gramatyka. Gdy ma się dobre podstawy, wszystko staje się znów możliwe: istnienie czysto polskie, identyczne i wspólne. „Nie chciałbym – mówi emeryt do dyrektora – w niczym wyróżniać się, owszem zależy mi na tym, żeby jak najbardziej zlać się, zaniknąć w szarej masie klasy”⁴⁰. A na razie zaprzeczeniem zbiorowego wykluczenia jest pisanie. Dzięki niemu Schulz emeryt własną mocą przywraca sobie istnienie wewnątrz języka polskiego.

Wrócimy jeszcze do tego opowiadania. Odrzucenie nie dotyczy jedynie ówczesnej Polski, sens polityczny nie jest prawdopodobnie najgłębszy; lecz i on się pojawia, jak być może we wszystkim, co napisał Schulz.

Przełożył Tomasz Stróżyński

³⁸ B. Schulz, *Emeryt*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 295.

³⁹ Ibidem, s. 300.

⁴⁰ Ibidem, s. 303.

Tomasz Stróżyński: Schulz czytany przez Henri Lewiego

Wydana przed równo ćwierćwieczem (Éditions de la Table ronde, Paris 1989) książka Henri Lewiego *Bruno Schulz ou les Stratégies messianiques* (Bruno Schulz, czyli strategie mesjańskie) to do tej pory jedyna całościowa próba zanalizowania twórczości literackiej (zwłaszcza) i plastycznej autora *Sklepów cynamonowych*, jakiej podjął się autor francuskojęzyczny. Urodzony w 1942 roku we francuskim mieście Roanne, nieopodal Lyonu, Henri Lewi jest dzieckiem Żydów, którzy wyemigrowali z Polski w latach trzydziestych. Mimo że odebrał solidną edukację francuską (ukończył filologię klasyczną i był w Paryżu nauczycielem tej specjalności), w dzieciństwie słyszał wokół siebie także jidysz i polski. Ten pierwszy język – mowę swoich rodziców – przyswoił sobie na tyle dobrze, że z niego tłumaczy, a nawet napisał w nim trochę wierszy. Literacka polszczyzna jest dlań jednak językiem obcym i twórczość Schulza mógł poznać jedynie we francuskich przekładach, a poświęcone mu polskie opracowania tłumaczyli mu na jego użytek uczylni znajomi.

W pierwszym rozdziale książki Lewi stwierdza, że Schulz jest pisarzem niejasnym, niezrozumiałym (*obscur*), tak jak jego osobowość była trudna do przeniknięcia dla jego współczesnych (choćby dla często cytowanego Gombrowicza). W jego korespondencji, a zwłaszcza w prozie literackiej, niewiele jest podanych wprost autobiograficznych szczegółów. Równie powściągliwy jest Schulz w przywoływaniu rzeczywistości swoich czasów. Woli mylić tropy, uciekając we wspomnienia, które wcale nimi nie są, w fantastyczne urojenia, w nieczytelne symbole, w tematy „nie do wysłowienia”. Lewi określa jego pisarstwo jako w dwojakim sensie „białe”: z jednej strony przemilczające dramat jego osobistych losów, z drugiej – dramat jego rodziny, polskich Żydów, całej ówczesnej Polski. Zarówno życie osobiste, jak i żydowska rzeczywistość lat trzydziestych są dla pisarza źródłem cierpienia. „Wstydlivy sekret utworów Schulza – pisze Lewi – to jego epoka. Związany z nią, wymazuje ją, wymazując przy tym samego siebie”.

Analizując twórczość drohobyczanina, Lewi stara się przeniknąć jego „osobisty dramat”. Nawet Jerzemu Ficowskiemu, któremu składa prawdziwy hołd jako temu, który tak wiele ocalił ze spuścizny Schulza, z jego śladów i z pamięci o nim, nie udało się rozwikłać biograficznej tajemnicy swego bohatera. Lewi postanawia do niej dotrzeć poprzez lekturę samej jego twórczości, „szukając punktów odniesienia w jego zarazem rozwlekłym i powściągliwym słowie”. Wychodzi z założenia, że pisarz „zawsze mówił o sobie samym, nawet kiedy wy-

dawał się kompletnie znikać (przez zdolność mimetyczną) w tym, co od człowieka najdalsze, psie czy ptaku”; że „wszystko jest tu refleksją autora nad sobą samym, nad swym życiem i swym losem, nad działającymi w nich siłami”.

Rekonstruując przekonująco dzieciństwo i młodość swego bohatera na podstawie znanych szczegółów jego biografii oraz niektórych jego opowiadań (*Sklepów cynamonowych*, *Martwego sezonu*, *Sierpnia*, *Nocy lipcowej* i *Samotności*), Lewi stawia zaraz pytanie: „Jak można jednak oddzielić ten jednostkowy los, chorobę i śmierć ojca, od choroby i śmierci zbiorowej?”. Dramat osobisty i rodzinny rozgrywa się równolegle do dramatu całej zbiorowości galicyjskich Żydów, którzy „dotąd żyli niejako poza czasem”, a dla których I wojna światowa oznacza totalną katastrofę – upadek w miarę dla nich bezpiecznego, wielokulturowego i wieloreligijnego świata monarchii austro-węgierskiej. Galicja ucieleśnia dla Schulza, tak jak dla innych, „czysto polskich pisarzy”, dawną Europę sprzed epoki państw narodowych, „kosmopolityczną Atlantyde”, o której pisał Jan Błoński. Stale powracający u Schulza temat marzenia o powrocie do dzieciństwa wyjaśnia Lewi między innymi tęsknotą za takim światem bez granic i bez wielorakich podległości (*Republika marzeń*). W stosunku do rzeczywistości polskiej swoich czasów Schulz uprawia zaś – zdaniem Lewiego – „staranną autocenzurę”, przemilczając wszystko, co mogłoby razić nie tylko Polaków, ale i Żydów, wszystko, co mogłoby przypominać lub usprawiedliwiać główne motywy miejscowego antysemityzmu: Żydów komunistów, piątą kolumnę ZSRR, Żydów kapitalistów, tuczących się krwią rdzennej ludności, Żydów będących obcym ciałem w narodzie.

Zamieszczony w niniejszym numerze rozdział o żydowskiej kondycji w Polsce międzywojennej wymownie świadczy o tym, że na sposobie czytania utworów i listów Schulza przez Lewiego bardzo ciąży obraz Polski i losu jej żydowskich mieszkańców, jaki wyłaniał się zapewne ze wspomnień żydowskich emigrantów lat dwudziestych i trzydziestych, wśród których autor wzrastał. Najważniejszym źródłem naukowym wiedzy o Żydach w Polsce jest dlań książka żydowskiego historyka Pawła Korca, *Juifs en Pologne* (Paryż 1980), w której polskie dwudziestolecie jawi się jako okres dla Żydów wyłącznie ponury. Nie wdając się w ocenę tak jednoznacznie czarnej wizji, która może budzić różne zastrzeżenia, wypada gwooli prawdy zauważyć, że Henri Lewi nie jest żadnym „polakożercą”, że z uznaniem i podziwem odnosi się do podejmowanych przez wybitnych polskich autorów (Ficowskiego, Miłosza, Błońskiego) prób uczciwego zmierzenia się z polsko-żydowską przeszłością oraz uznania polskich i chrześcijańskich win w tym obszarze.

Trzeci rozdział książki, zatytułowany *Ojciec, pożądanie i los*, poddaje opowiadania Schulza lekturze, mówiąc w uproszczeniu, „freudowskiej”, z licznymi odwołaniami do kompleksu Edypa, z subtelnymi na ogół analizami Schulzowskiej wyobraźni erotycznej zdominowanej przez masochizm, fetyszyzm i voyeuryzm.

Krótki rozdział czwarty – *Pisanie, laboratorium wizyjne* – to zwięzła rekonstrukcja Schulzowskiej sztuki pisanania, zbieżnej ze „złożoną i spójną doktryną”,

którą pisarz wyłożył między innymi w szkicu *Mityzacja rzeczywistości*, a która stanowi uogólnienie pierwotnego doświadczenia pisania, doświadczenia, które jest źródłem Schulzowskiego wyobrażenia o języku, o jego stosunku do obrazu i do narracji. Pisanie poetyckie polega na cofaniu się do źródeł słowa, do jego pierwotnych sensów, do „praojczyzny słownej”. Wydaje się, że ten fragment książki nie jest szczególnie odkrywczy, choć ilustracje Schulzowskiej „doktryny”, czerpane głównie z *Edzia*, *Nocy lipcowej*, *Nocy wielkiego sezonu*, *Nawiedzenia i Ptaków*, są przekonujące. Interesujące jest natomiast odniesienie jego koncepcji pisarskich do kina, którego drohobycki nauczyciel był wielkim miłośnikiem; Lewi podkreśla szczególnie estetyczne związki jego prozy z niemieckim kinem ekspresjonistycznym Langa czy Murnaua.

Kluczowy dla omawianej książki jest rozdział piąty: *Judaizm, fetyszym, pisanie*. Autor powraca w nim do swej wyjściowej tezy, według której judaizm, przemilczany na powierzchni tekstów Schulza, stanowi ich zasadniczy składnik. Odrzucenie judaizmu ma charakter filozoficzny: ojciec ze *Sklepów cynamonowych* jest pod tym względem wyrazicielem przekonań samego pisarza – posiada Biblię, lecz czyta jedynie książki świeckie; nie wierzy w ludzką wolność ani w zasadę indywiduacji. Wyraźnym przeciwieństwem judaizmu jest materializm. Wkroczywszy w „regiony Wielkiej Herezji”, ojciec przeciwstawia wszelką formę materii, opowiada się po jej stronie jako figury Matki, prawdziwego i wiecznego źródła form, które rozbija je, gdy kostnieją, wciąż tworząc nowe. Zdaniem Lewiego Schulz w swym odrzuceniu judaizmu posuwa się jeszcze dalej niż ojciec. Neguje żydowskie wyobrażenie porządku wszechświata, podważa Objawienie i monoteizm. Pierwszą herezją Schulza jest relatywizacja judaizmu i desakralizacja mitów żydowskich, jednych z milionów mitów, jakie zrodziła Natura, słowo. Chrześcijaństwa nie traktuje pisarz lepiej. Wobec religijności w ogóle zajmuje postawę będącą połączeniem respektu i drwiny.

A jednak – twierdzi Lewi – pisarstwo Schulza czerpie swe najlepsze pomysły ze Starego Testamentu; to w judaizmie jako takim, który jest troską o przedłużenie własnego istnienia, znajduje sens jego cierpienie. Wiele opowiadań Schulza naznaczonych jest bowiem obsesją bezpłodności, szukaniem wyjścia, rozpaczą, niezrealizowanymi możliwościami, pragnieniem dziecka. Choć autor *Sklepów cynamonowych* o Żydach wprost właściwie nie mówi, jego francuski badacz doszukuje się w tym właśnie utworze wyrazu buntu autora przeciwko położeniu mas żydowskich w Polsce i solidarności z nimi – solidarności rodzinnej i etnicznej.

W nieco głębszej warstwie daje się z utworów Schulza wyczytać „marzenie mesjańskie”, które nadaje jego twórczości „charakter religijny i eschatologiczny”; z wieloma współczesnymi dzieli on apokaliptyczne odczuwanie czasu, przeczuć końca świata; ma też być – zdaniem Lewiego – szczególnie zafascynowany przyszłym zbiorowym los polskich Żydów. A jakie można znaleźć wyjście poza jakimś zbawcą? Najważniejsze mity biblijne, którymi karmi się twórczość Schulza, to

imity zbiorowego zbawienia przez charyzmatyczne osobowości drogie tradycji żydowskiej: Józefa, Mojżesza. Wobec tych bohaterów, tak jak wobec samych Żydów, postawa Schulza jest ambiwalentna: zarazem ironiczna i pełna nadziei. Lewi czyni wręcz z Schulza – zwolennika oświecenia i opuszczenia gett – sprzymierzeńca syjonizmu, chociaż nie jego bojownika. Ta część rozważań Lewiego, których nie sposób omówić tu szczegółowo, należy do najciekawszych w całej książce, choć też do najbardziej kontrowersyjnych, gdyż wyczuwa się w nich silne, być może kłójące się z badawczym obiektywizmem, pragnienie „odzyskania” Schulza dla judaizmu.

To krótkie omówienie książki Henri Lewiego z pewnością nie oddaje całego bogactwa subtelnie niekiedy splatanych jej wątków. Jest to z całą pewnością książka rzetelna i uczciwa, czemu nie przeszkodziły osobiste uwarunkowania i zaangażowanie autora. Sądzę, że – mimo czasu, jaki upłynął od jej wydania – zasługiwałaby ona na przyswojenie polskiemu odbiorcy.

[archiwum]

Izabela Czermakowa: Wspomnienie o Schulzu¹

Brunona Schulza wprowadził kiedyś do nas Jerzy Janisch. Bruno przyjeżdżał do Lwowa rzadko i na krótko, lecz wbrew swojej płochliwej, skrytej naturze od razu jakoś do nas przylgnał. Nigdy nie można go było namówić na dłuższy pobyt; jeden jedyny raz udało się nam zaciągnąć go do teatru, który wówczas, pod dyktando Schillera i Horzycy, stał na bardzo wysokim poziomie. Bruno Schulz przez cały wieczór był niespokojny i nerwowy i odzyskał humor dopiero wtedy, gdy wróciliśmy do domu i usiedli w zacisznym pokoju. Bruno nie był łatwy w pożytcu, miało się czasem wrażenie, że od reszty świata oddziela go jakaś niewidzialna, nieprzebyta ściana, którą on sam na próżno usiłuje przebić. Mimo to trudno nazwać go egocentrykiem; tym epitetem zbyt chętnie określa się uwikłanych w bolesne urazy psychiczne artystów. Schulz był człowiekiem głęboko dobrym, wrażliwym, nadwrażliwym na ludzkie cierpienie; wiedzą o tym najlepiej jego uczniowie, którym często ponad swoje możliwości pomagał także materialnie. Ludziom, których lubił, okazywał ogromne zainteresowanie, wypytywał o nawet najbłahsze codzienne sprawy i udzielał wcale praktycznych rad. Tylko sam był wobec życia bezradny.

Bezradny nie był tylko wobec sztuki. Jego sąd o obrazach i książkach był trzeźwy i surowy, lecz obiektywny i sprawiedliwy. Umiał ocenić jakość dzieła sztuki

1 Z dopisków odręcznych poczynionych w języku ukraińskim na otrzymanym przez redakcję tekście wynika, że pochodzi on z prywatnego archiwum Eustachii Szymczuk (Lwów), a przekazała go tam Maria Teisseyre (Warszawa) w latach pięćdziesiątych XX wieku. Prawdopodobnie jego autorem jest Izabela Czermakowa (1898–1964), znana polska tłumaczka literatury niemieckojęzycznej i angielskiej. Jej nazwisko jako domniemanego autora podano w dopisku u dołu tekstu.

także wtedy, gdy odbiegało najzupełniej od jego własnej poetyki, co – jak wiemy – jest raczej rzadkie u artystów o wyraźnym indywidualnym obliczu. Pamiętam wieczór, gdy milczący zazwyczaj Schulz wygłosił długi monolog o *Zaczarowanej Górze* [właśc. *Czarodziejskiej górze* – przyp. redakcji] Tomasza Manna. Nigdy nie zdarzyło mi się przeczytać równie mądrego eseju o twórczości Manna, lecz gdy namawialiśmy go, by to napisał, machnął niecierpliwie ręką.

Kiedy Jerzy Janisch dostał robotę przy renowacji fresków w starej drohobyckiej katedrze, zaczęły się nasze wyprawy do Drohobycza.

Mąż mój z racji swego zawodu jeździł często do rafinerii Polmin i często zabierał mnie z sobą. Chętnie przyłączała się do nas Marylka Teisseyre, czasem Tadeusz Woyciechowski i Karol Kocimski. Wsiadaliśmy z samochodu pod pięknymi, starymi drzewami na skwerze koło kościoła, potem „kontrolowaliśmy” pracę Janischa. W towarzystwie Schulza włóczyliśmy się godzinami po jego ukochanym mieście. Z nami zawsze był swobodny i rozmowny, wyraźnie cieszył się z naszego przyjazdu. Wieczory spędzaliśmy przeważnie w jego dużym, mrocznym pokoju. Pamiętam cudowny wieczór, kiedy Bruno cichym, miękkim głosem czytał fragmenty swego *Sanatorium pod Klepsydrą*; książka ukazała się znacznie później.

Było to już po wielkim sukcesie *Sklepów cynamonowych*, po bardzo pochlebnych recenzjach w niektórych pismach warszawskich i lwowskich. Ale życia Brunona Schulza sukces ten nie zmienił, w jego rodzinnym mieście nadal było o nim głucho i jak dawniej otaczała go tylko grupka entuzjastycznej młodzieży, przeważnie uczniów miejscowego gimnazjum, gdzie Schulz był nauczycielem rysunków. Koledzy Brunona, nauczyciele, wciąż jeszcze nie mogli uwierzyć, że ten żyjący wśród nich niepokąźny człowieczek jest naprawdę wielkim artystą. W gruncie rzeczy Schulz był w Drohobyczu samotny. A jednak mimo perspektyw, jakie otwierały mu się teraz w Warszawie lub choćby we Lwowie, Bruno nie chciał opuścić swego miasteczka. Sama namawiałam go kiedyś, aby rzucił tę swoją pustelnię, lecz zrozumiałam niewzruszoną decyzję artysty dopiero wówczas, gdy oprowadzał nas po koślawych uliczkach, pełnych kurzu lub błota. Z blaskiem w oczach pokazywał nam orgie chwastów za domkami, ulepionymi z gliny i fantazji. Wtajemniczał nas w „martwe zatoki” zaułków, które kołysały jego wyobraźnię, hodowały jego zadumę. Chodziliśmy jak urzeczeni. Bruno wciągał nas w świat swojej poetyckiej wizji. Odrealniał szarżyznę i ciasnotę małowartościowego życia płynącego z dala od nurtu współczesnej cywilizacji. Jego malarskie oko dostrzegało grę kolorów i światła, odkrywało piękno – w brzydocie. Pokazywał nam okazy średniowiecznych mistyków-talmudystów zamkniętych hermetycznie w murach nieistniejącego getta.

– Cudowność i zagadkowość anachronizmu – mówił Schulz o swoim miasteczku – rezerwat Czasu.

– Czy wolno Czasowi stanąć? – pytaliśmy.

– Nie wolno – powiedział szorstko. – A na ewolucję brak już czasu, rozumiecie?

W oczach Brunona Schulza błysnęło przerażenie. Ale wtedy nie rozumieliśmy jeszcze. On jeden przeczuwał zbliżającą się zagładę.

Wszystko, co pisał Bruno, stawalo się niesamowicie realne na tle zaniedbanych, przeważnie już przedmiejskich uliczek Drohobycza. Bo jednej czy dwóch ulic, przy których stały secesyjne wille naftowych milionerów, Schulz skrzętnie unikał; nie lubił ich pseudoelegancji, tak jak nie lubił ich legendarnych właścicieli przebywających przeważnie za granicą.

Kiedyś w jasnym południowym słońcu krążyliśmy po miasteczku; była wczesna wiosna, początek Wielkiego Tygodnia. W tym roku Wielkanoc przypadała równocześnie ze świętami żydowskimi; we wszystkich domkach i lepiankach odbywało się gruntowne sprzątanie. Całe nędzne urządzenie ciemnych izdek wywędrowało na ulicę. Gdzieś niedaleko tak zwanej Małej Stacji stanęliśmy nagle jak wryci: przed odrapanym domkiem, oparte o spory krzak bzu okryty jasnozieloną mgiełką listków, stało ogromne ciemnozielone łóżko, a spośród pstrokatych pierzyn wyglądała głowa bardzo starego Żyda z długą siwą brodą. Wokół sparaliżowanego starca piętrzyły się wprost fantastyczne graty, ślepe lustra w rzeźbionych ramach, splewiałe, kulawe fotele, jakieś nie wiadomo do czego służące patyki, stosy garnków. Wtem na szczycie łóżka, tuż nad medalionem z amorkami, stanął wielki rudy kogut i trzepocząc skrzydłami, rzucił w wiosenny świat donośne, triumfalne: Kukuryku!

Bruno długo nie mógł oderwać oczu od tego surrealistycznego widoku.

– Szkoda, że nie ma Jurka – szepnął.

■

Kiedyś pojechaliśmy do pobliskiego Truskawca. Był słoneczny, ale już chłodny październik. W opustoszałym parku zdrojowym kwitły sobie a muzom wspinałe, jaskrawe dalie. Tego dnia Bruno był szczególnie rozmowny, mówił o swojej agorafobii, o nadmiernym wyczuleniu na dźwięki, o tym, że „żyje tylko w głęb, a nie wszecz, jak inni ludzie”; mówił też o tym, że gdziekolwiek jest, już po kilku dniach tęskni wprost chorobliwie do Drohobycza, „do nieba, które jedynie tutaj jest bliskie i opiekuńcze”.

Weszliśmy na wzgórze, z którego roztaczał się daleki widok na całe zagłębienie naftowe, we wczesnym, jesiennym zmierzchu migotały światelka niezliczonych wież wiertniczych.

– Nie umiem żyć gdzie indziej – powiedział wtedy Bruno. – I tutaj zginę.

Nie powiedział: umrę, pamiętam wyraźnie, że użył słowa: zginę.

■

Rafineria Polmin znajdowała się spory kawał za Drohobyczem. W jej pobliżu mieszkała część robotników oraz liczna grupa zatrudnionych tam inżynierów

i urzędników. Ale udział ich w życiu miasta był niewielki; mieli ładne mieszkania przeważnie z ogródkami, świetnie urządzone kasyno z świetlicą, boiskiem, kortami tenisowymi i pływalnią, do miasta jeździło się głównie po zakupy. Mój mąż miał wśród nich kolegów i przyjaciół; byli to na ogół ludzie mili i gościnni, radzi wszelkim odwiedzinom. Jeden z kolegów męża, znakomity i bardzo ceniony fachowiec, wiedząc, że przyjaźnię się z Brunonem Schulzem, poprosił, abym ich z sobą zapoznała.

– Widzi pani – powiedział – żyjemy w tym mieście od lat i dopiero z warszawskich gazet dowiaduję się, że tu, pod bokiem, mamy tak wybitnego literata. Powinniśmy się przecież znać. Niech go pani do nas przywiezie!

Ba, ale jak zwalczyć nieśmiałość Brunona, jego niechęć do wszelkich nowych znajomości, a zwłaszcza do ludzi z Polminu, uchodzących w miasteczku – nie zawsze słusznie – za ekskluzywną arystokrację. Ale tym razem Schulza nie trzeba było długo namawiać, chętnie zgodził się na tę wizytę. Przyjechaliśmy pod wieczór, po dłuższej włości do miasta; Brunona przyjęto z otwartymi ramionami, inżynier Z. i jego żona prześcigali się w uprzejmości. Ale Schulz – jak zwykle w większym towarzystwie – był małomówny i oglądał się trwożliwie za siebie. Niepokoił go widocznie wiszący za jego plecami pejzaż Fałata. Widziałam, że stara się przemóc, patrzył na mnie jakby z poczuciem winy, toteż mówiłam dużo, próbując stworzyć jakiś pomost między tymi tak diametralnie różnymi od siebie ludźmi. Inżynier Z. opowiadał o swoich zagranicznych studiach i podróżach, sypał dowcipami, robił co mógł, aby pozyskać sympatię gościa. Lecz gdy rozmowa na tematy ogólne nie kleiła się, inżynier zrezygnował i dosiadł swego konika: rafinerię. Zrazu Bruno słuchał uważnie; widziałam, że nie rozumie ani słowa z procesu produkcyjnego, który inżynier Z. przedstawiał ze swadą i zapałem człowieka kochającego swój zawód. Miałam nadzieję, że ten właśnie zapał ujmie Brunona, że wyczuje, iż ten trzeźwy technik mówi o tej „chińszczyźnie” tak, jak artyści mówią o swoich problemach, którymi żyją. Przypomniało mi się wtedy zdanie z jakiejś powieści Balzaka: „Kulturę człowieka poznaje się po jego stosunku do pracy”.

Po chwili spojrzałam na Schulza – i przestałam się ludzić, niewidzialny klosz wokół niego był nieprzepuszczalny: nie słuchał, drżące szczęki zdradzały, że z trudem tłumi ziewanie, było jasne, że nudzi się śmiertelnie. Małomówność Brunona coraz bardziej mroziła serdeczność gospodarzy, rozmowa gasła. Czułam, że zdrowy, prostolinijny inżynier podejrzewa skrycie Schulza o wyniosłość i arogancję, o dumę ze świeżo osiągniętego rozgłosu. W tej chwili nie mogłam mu przecież wytłumaczyć, że nie ma skromniejszego człowieka nad Brunona, że milczy, bo jest nieśmiały, a w tej chwili przytłoczony zapewne poczuciem własnej niezaradności w obliczu jego tężyzny i żywotności.

Ten wieczór był zdecydowanie nieudany, powinnam to była przewidzieć.

Odwieźliśmy Brunona do domu, był smutny i przygnębiony. Było tak, jak przypuszczałam: ze spotkania z inżynierem Z. wyniósł tylko przekonanie, że sam



Autoportret i studium dłoni, ok. 1936,
Muzeum Literatury w Warszawie

jest istotą niezdolną do życia, że musi napawać wstrętem ludzi normalnych, pracowitych, społecznie użytecznych. Polemika z nim była bezcelowa, przeświadczenie o własnej marności było mu jakoś potrzebne. Może było jednym ze źródeł jego twórczości?

Po kilku dniach odwiedził nas inżynier Z.

– Kupiłem te *Sklepy cynamonowe* pani przyjaciela Schulza – powiedział z lekkim sarkazmem. – Ale słowo daję, nic z tego nie rozumiem. Po co pisać takie rzeczy, dla kogo? Nie pojmuję, dlaczego tak się tym w Warszawie zachwycają, obawiam się, że to tylko snobizm.

Dotychczas nikt nie zgłębił istoty tego wiecznego nieporozumienia...

[noty, recenzje, przeglądy]

Anita Jarzyna: Herezje Jana Gondowicza

Pozostają pewne metody illegalne, cały bezmiar metod heretyckich i występnych.

Bruno Schulz *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*

Może te słowa, które mimochodem Jan Gondowicz przytacza w swojej nowej książce poświęconej Brunonowi Schulzowi, najlepiej przepowiadają dalsze losy schulzologii. Tym większym niedopatrzaniem byłoby pisanie o owej pracy jak o każdej innej monografii autora *Sklepów cynamonowych*. Spotkanie tych dwóch wyobraźni jest bezprecedensowe i równocześnie – gdy wreszcie zostało poświęcone drukiem – możemy być pewni, że konieczne. Od dawna już zanościło się na ten zbiór esejów, połączonych teraz pod wspólnym i intrygującym tytułem *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*¹. Wprawdzie nie jest to pierwsza książka Gondowicza o drohobyckim prozaiku, ale pierwsza w pełni własna. Poprzednia to bowiem szczupły album wydany w kolekcji „Ludzie, Czasy, Dzieła” oficyny Edipresse (*Bruno Schulz 1892–1942*, 2006), choć już tu pojawiają się wątki, nawet całe fragmenty, które autor włączył do swej nowej publikacji, a jego komentarz do prac plastycznych Schulza – z założenia popularyzatorski, nieprzeznaczony dla znawców – jest pod wieloma względami jednak niekonwencjonalny.

Trzeba też od razu podkreślić, że choć *Trans-Autentyk* to zbiór szkiców przez lata pisanych i wygłaszanych (podczas konferencji naukowych, na któ-

1 J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, PIW, Warszawa 2014.

rych autor zawstydział tak zwanych profesjonalnych czytelników – badaczy), szkiców w znacznej części już wcześniej drukowanych, to nie są to w żadnej mierze eseje przypadkowo połączone w jednym tomie (wszak nie zawiera on wszystkich prac autora na ten temat). Wreszcie: Gondowicz (jak Jerzy Ficowski, jak Władysław Panas) szczególnie uwewnętrznił to, co schulzologii uświadamiają sobie coraz dobitniej, o czym świadczą na przykład studia składające się na książkę zbiorową *Bruno od Księgi Blasku* (Wydawnictwo emg, 2013)². Gondowicz wie, że dla dzieła Schulza trzeba wynajdywać nowe języki, nowe style interpretacyjnej – to nieprzypadkowe słowo – opowieści. I dlatego tytuł *Trans-Autentyk* w pierwszej kolejności czytam dosłownie i autotelicznie. Oto autentyk lekturowy. A w nim kilka (moich) zakładów. By choć odrobinę oddać maestrię i smak tych interpretacji, warto się skusić i zaryzykować występki referowania.

Witkacy jako uczeń nieuświadomiony

Witkacy, drugi z głównych bohaterów wyobraźni Gondowicza, pojawia się na równych prawach z Schulzem w pierwszym szkicu książki. Z ich spotkania w 1925 roku autor wnioskuje o wpływie drohobyczanina na *Nienasylenie*, przejawiającym się w podobnie pojętej metafizyce ciała, ale – zaznacza eseista – Witkacy „nie inspiruje się jednak jego [Schulza] prozą, bo tej jeszcze nie było, lecz grafiką” (s. 15)³. To jeden z przełomowych epizodów ich relacji (nawiasem mówiąc, już tu Gondowicz sygnalizuje, jak istotne mogą być prace plastyczne autora *Sklepów cynamonowych*); drugi wydarzył się dziesięć lat później, gdy Witkacy odkrył w prozie Schulza – czyli tam, gdzie zgodnie z autorską teorią zakopiańskiego artysty nie miała prawa się ona znaleźć – Czystą Formę i się przeraził. Tym właśnie eseista tłumaczy dziwne losy artykułu na temat Schulza, z którego napisaniem Witkacy niepomniernie zwlekał (podjął się tego, być może, w wyniku impulsu, zamroczony, rozentuzjasmowany pierwszą lekturą *Sklepów cynamonowych*), czym bardzo niepokoił bohatera szkicu. Tymczasem samego autora szkic ten kosztował więcej, niż niecierpliwy debiutant mógł przypuszczać. Ostatecznie bowiem „*Twórczość literacka Brunona Schulza* to kapitulacja: już nigdy Witkacy problemu Czystej Formy w prozie nie poruszy” (s. 27). Ale ta konstatacja oraz burzliwa prehistoria studium nie przesądza o jego wartości. Właśnie z tej pracy wyprowadza Gondowicz trzy kluczowe dla swojej książki kategorie, a są to: trans, autentyczność i przekroczenie. Twierdzi, że właśnie Witkacy jako

2 W umieszczonym w tym tomie szkicu Andrzeja Niewiadomskiego (*Styl „adekwatny rzeczywistości”. Schulz i sztuka barokowa*) znajdziemy na przykład wyniesioną z lekcji Władysława Panasa pochwałę poszukiwania prawdy „schowanej tam, gdzie nikt jej nie szuka”.

3 Lokalizacje cytatów z *Trans-Autentyku*... podaję w nawiasach.

pierwszy dostrzegł je w twórczości Schulza. I tak znajduje nowy sposób, by zbliżyć ich do siebie.

Zatem na pierwszych stronach (a i na ostatnich także) *Trans-Autentyku* jego bohater to przede wszystkim widmo, które objawia się w dziełach innych autorów, poświadczając z tym większą mocą znaczenie swojej twórczości.

Tuwim jako mistrz i jako uczeń

Podobnie jak dla Witkacego – przypomina Gondowicz – również dla Tuwima lektura debiutanckiego tomu opowiadań Schulza była objawieniem. Zestawienie prozaika z dwoma wybitnymi twórcami międzywojnia buduje ramy *Trans-Autentyku*. Ostatni szkic włączony do książki na prawach aneksu (*Tuwimowskie cynamony*) poświęcony jest właśnie wzajemnym relacjom autora *Sanatorium pod Klepsydrą* i Juliana Tuwima.

Łączyło ich, skamandrytę i drohobyczanina, wiele, co wylicza eseista: „pochodzenie, środowisko, kult dzieciństwa, gust do prowincji, zamiłowanie do groteski i dar przydawania fanatyczności rzeczom zwykłym, a także erotyzm oraz fakt, że obaj byli «monografistami wiosny»” (s. 217). Gondowicz sporządza również skrócony, ale bardzo cenny katalog możliwych inspiracji Tuwimem w prozie Schulza (przy czym właściwa łódzkiemu poecie transcendencja jest w niej rozsadzana). I jednocześnie od razu pokazuje nie tylko, w jaki sposób zostały one przewyżnione, ale również – co niebagatelne – jak wpływy zmieniły swój wektor. Warta uwagi wydaje się też odkrywcza sugestia interpretatora, iż w słynnym liście Schulza do Tuwima, jedynym zachowanym, słyszalne są echa pisanego wówczas, zaginionego *Mesjasza*, ten ułamek korespondencji byłby więc dyskretnym, niewykluczone że dla samego adresata nieczytelnym, zwierzeniem z wizji autora.

Mitologia Pierwsza

W przeważającej większości szkiców Gondowicz rekonstruuje koncepcję, którą nazywa Pierwszą Mitologią Schulza. Oto punkt wyjścia wielu interpretacyjnych dociekań:

„Obcując z dziełem Schulza, miewa się pokusę rekonstrukcji tego, co w nim potencjalne, rozproszone, a nieraz przemyślnie ukryte [...]. Schulz to bowiem narrator perfidny, a przy tym na wzór biblijny buduje swe historie z ruin i szczątków własnych wcześniejszych historii. [...] u Schulza mówić można o pierwszej, drugiej i trzeciej mitologii. Druga – powszechnie znana – to demiurgiczne urośnięcia Ojca i dzieje jego metamorfoz. Trzecia – to mit Księgi, poszukiwań Autentyku i podziemnego królestwa opowieści z *Wiosny*, wiodące ku mesjańskiej idei odnowienia świata.

Mnie jednak nade wszystko ciekawi mitologia pierwsza. Lecz ten z nią kłopot, że była przed literaturą, wyrażona w twórczości, dziś – poza *Xiełą bałwochwalcą*

– niemal unicestwionej. Kto chce dociec, skąd się wszystko wzięło, musi sięgnąć do analizy wstecznej, traktującej rysunki jako szczątki rozbitej fabuły. *Xięga* z samej swej nazwy przeznaczona jest do lektury, nieprawdaż? W tekstach zaś szukać trzeba (zamierzonych zapewne) niekonsekwencji, które w świetle mitu założycielskiego być nimi przestają.

Ów mit założycielski to odpowiedź na pytanie, czym trudniła się drohobycka grupa artystyczna „Kalleia”, założona przez Schulza i rówieśników na rok czy dwa przed I wojną światową, a czynna mniej więcej dekadę. Teza brzmi, że młodzi ludzie płci obojga, których nazwiska zdołał zebrać Jerzy Ficowski, a twarze utrzymał Schulz wspólnym wysiłkiem wyobraźni wspomaganej lekturami odtworzyli – na wpół serio – pogański kult bogini młodości, a mówiąc wprost, erotyzmu: idolatria umowna, niedosyty realne. Jest to pierwsza Schulzowska „mityzacja rzeczywistości”. „Sakralne” ryciny *Xięgi bałwochwalczej* kryją wizje obrzędów tego kultu przeniesionego w realia galicyjskiego miasteczka. Znamienne są zwłaszcza nocne teofanie kapłanek lunarnej bogini, wprowadzające mieszkańców w stan ekstazy. W późniejszych narracjach Schulza powraca motyw niezwykłych zaburzeń mechaniki niebieskiej i kaprysów klimatu – oznak rychłego nadejścia czasu występnych spełnień. Miasto, w dni letnie podległe okrutnej dyscyplinie solarnej, zmienia się w takie noce w fantasmagoryczną Sodomę” (s. 151–152).

Wprawdzie do tego wykładu docieramy dopiero w drugiej części książki, nie czyni to jednak jej nieczytelnej. Autor do wielu wątków powraca, oświetla je z różnych stron. Dodajmy jeszcze, że „Kalleię”, znaną tylko z relacji jej domniemanej założycielki, Marii Budrackiej, o której pisał również Jerzy Ficowski, umieszcza Gondowicz pośród innych tego rodzaju tajemnych stowarzyszeń tworzonych przez młodych ludzi, zazwyczaj mężczyzn, inspirację czerpiących ze źródeł oficjalnie kwestionowanych, „ze śmietniska idei” (s. 106). W wypadku drohobyckiego stowarzyszenia szczególnie ważny jest z założenia panironiczny charakter jego misterii; taka postawa „za źródło ma odkrycie, że samowolne kaprysy wyobraźni, działania na próbę dla żartu, także zdolne są stwarzać” (s. 110).

Bardzo możliwe, że wszyscy najciekawszy badacze twórczości Schulza są jak on pionierami i kacerzami, prawie bez uczniów. Tym istotniejsze więc, że w przywołanych wyżej odkryciach nie jest Gondowicz niekwestionowanym pionierem. Zasadniczo raczej niezależny, rzadko powołuje się na innych interpretatorów, niekiedy punktowo na Jerzego Ficowskiego, czasem wspomina Władysława Panasa czy Włodzimierza Boleckiego. Dlatego tak wiele znaczy, gdy podkreśla, że jego hipotezy sporo zawdzięczają odważnym dociekaniom historyczki sztuki, przedwcześnie zmarłej badaczki dzieł plastycznych Schulza, Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, której zadedykowany został cały *Trans-Autentyk*.

Jednak niezależnie od tych pokrewieństw osobną wartością (i przyjemnością) pozostaje wyczytywanie kacerskich interpretacji Gondowicza. Więc na

wczesnym *Autoportrecie* z roku 1919, na którego dalszym planie Schulz umieścił dwa obrazy, widzi badacz „niekompletny przewodnik po obrzędach powołanych do życia w ramach osobistej mitologii” (s. 90). Stanowiąca ich sedno sakralizacja erotyzmu miałaby służyć wskrzeszeniu kultu bogini Asztarte. Warto przyrzeć się, w jaki sposób jego przejawy wydobywa Gondowicz z szyfru *Xięgi bałwochwalczej*. Doszukuje się w niej opowieści o „teofanii – objawieniu się pośród codzienności istot wyższych” (s. 72). Za rycinę programową, ukazującą scenę zawarcia przymierza między bóstwem a bałwochwalcami, uznaje *Undulę u artystów*; tu idol wyjątkowo obdarza artystę o rysach Schulza łaskawym zainteresowaniem. Obok tej pracy umieszcza dwie wersje wstępu do całości, zatytułowane *Zaczarowane miasto I* oraz *Zaczarowane miasto II*; na nich mężczyźni już korzą się przed żeńskimi bóstwami i prowadzeni są na smyczach. Dalej akcja przynosi w scenerię usługnych pochodów z *Bachanaliów* i *Procesji*. Podobizna samego autora ukazana na wszystkich przedstawieniach zaświadcza autentyczność przeżyć. Schulz zdradza w ten sposób najtajniejsze fantazje, za które sam siebie karze, wszak – jak czyta kolejne grafiki Gondowicz, zwłaszcza *Bestie* – transgresja przebiega, wedle formuły Jerzego Ficowskiego, „od ubóstwienia do ubestwienia”.

Kolejnym ważnym detalem wskazywanym przez interpretatora na rysunkach jest „coś na kształt jasno oświetlonego szpica: tympanonu kościoła bądź szczytu kamienicy” (s. 82). Ma on symbolizować obecność owego żeńskiego i co istotne, lunarnego bóstwa o syryjsko-fenickim rodowodzie Artemidy-Kybele-Asztarte. Jej wcieleniami są oczywiście Undula oraz inne bohaterki *Xięgi*, na której kartach dominuje właśnie księżyc. „W Schulzowskim mieście, gdzie panuje kult solarny, wszyscy pilnie śledzą bieg spraw niebieskich, wyczekując z niepokojem nadciągających z firmamentu wichur, komet i innych zagrożeń. I takim – zaryzykować można – kosmicznym najazdem bywają okresowe inwazje bogini księżyca, wprawiające męską ludność miasta w paroksyzm orgiastycznego poniżenia” (s. 85). Lunarne refleksy (to stosowne słowo) odbija się w dwóch opowiadaniach otwierających *Sanatorium pod Klepsydrą* – *Księżde* i *Genialnej epoce*, opowiadaniach zresztą szczególnie ważnych dla Gondowicza. W drugim z nich przyczyn eksplozji dziecięcego geniuszu eseista dopatruje się we wpadających do pokoju promieniach słońca, które miały wystraszyć tęskniącego za Autentykiem chłopca, „lunarne dziecko”.

W podobny sposób interpretator wyklada inne plansze *Xięgi bałwochwalczej*, dzieląc je na „dewocyjne i narracyjne, gdzie rozbudowana anegdota służyć mogła inicjacji” (s. 99). Zresztą związek z sekretną mitologią dostrzega również w rysunkach, niepodejmujących wprost tematu kultowych przedstawień. To właśnie prace plastyczne – twierdzi Gondowicz – „nawiązują wprost i reprodukuja wciąż na nowo wspomnienie zatraconego Autentyku” (s. 86).

Ale mimo szczególnego zainteresowania rekonstruowanym mitem badacz nie ignoruje zmiany, która zaszła w stylu rysunków. Najkrócej rzecz ujmując,

sceny w stylu *fêtes galantes*, na przykład umieszczone na drugim tle na rysunkowych portretach autorstwa Schulza z roku 1919, w pewnym momencie znikają z jego repertuaru, zastępują je sceny z domów schadzek, równocześnie znika kod powszechnie rozumianych kulturowych symboli, wciąż zaś pozostaje – czytelny dla wtajemniczonych – szyfr owej własnej tajemnej mitologii. Warto zatrzymać się przy tym wątku, by drogami wytyczanymi przez autora *Trans-Autentyku* znowu przejść od rysunków do prozy drohobyczanina. Eseista ma Schulza za pisarza najwytrwalej wśród polskich twórców mierzącego się z niewyraźnością, najbliższego Hofmannsthalowi i jego *Listowi lorda Chandosa*, a jednocześnie za tego, który „żyje w pogotowiu ekstatycznym. Daje światu szansę inności” (s. 40); najbardziej wyrazistymi sygnałami oczekiwania na epifanię są wizje księgi. Gondowicz twierdzi, że prawdziwy kryzys niewyraźności dotknął Schulza wcześniej i został przezwyciężony. Znaczy go właśnie owa zmiana, więcej niż stylistyczna, w pracach plastycznych. Ich autor doświadczył poczucia, iż jego najwcześniejsze malarskie przedstawienia (których repliki powtórzył najprawdopodobniej na *Autoportrecie* z 1919 roku i w tle kilku innych prac) nie dotykają sedna. Ostatecznie, rekonstruuje ten proces badacz, ocalenie przyszło od strony słowa, które lepiej jest w stanie uchwycić naturę rzeczywistości, a jest nią nieustanna deziluzja, panironiczna „atmosfera kulis” (s. 53).

Jeszcze gdzieś indziej sięga Gondowiczowska archeologia *Xięgi bałwochwalczej*, gdy – zwłaszcza w szkicu pod tytułem *Piękno adeliczne* – źródła Schulzowskich inspiracji dopatruje się między innymi w pracach zapomnianego dziś Edwarda Fuchsa, badacza erotyki oraz jej przedstawień zarówno w guście oficjalnym, jak i popularnym. Warto w tym kontekście choćby zasygnalizować, że znany z rozległej erudycji eseista i w szkicach składających się na *Trans-Autentyk* uruchamia szerokie konteksty, równocześnie jednak doskonale panuje nad dygresjami, skojarzeniami, które ostatecznie okazują nie sprowadzać się do głównego wątku, lecz naprowadzać na nieoczekiwane sensy. Tak oto przebiega wtajemniczenie – na kilku poziomach, w kilka stron, ale na podstawie tego samego korpusu prac – Gondowicz po prostu (?) opowiada, po prostu interpretuje, a przecież jego propozycje niejedno zmieniają w schulzologii.

Iluzja – imaginacja – inwencja – inwersja

Na osobną uwagę zasługuje szkic zatytułowany *Mrugająca materia*. To dobry moment, by zobaczyć, w jaki sposób jego autor balansuje między ludycznymi wręcz rewelacjami a rewolucyjnymi lekcjami dzieła Schulza. Odkrywa, iż na wielu jego rysunkach, gdy odwrócić je o 180°, twarze postaci przeobrażają się w wizerunki krasnoludów, koboldów. Na ich trop – przyznaje – trafił już wcześniej Jerzy Ficowski, kiedy pisał, ale w trybie niepopartej wyrazistymi przykładami intuicji, że rysunki były przestrzenią metamorfoz wyobraźni. Tymczasem Gondowicz czyta, ogląda i mruga, patrząc na setki prac, wybiera kilka, by o nich

napisać. A gdy mimo wszystko zaczynamy się poważnie wahać, czy rzeczywiście mruga, czy raczej puszcza oko, odkrywamy za sprawą jego lekcji, że chodzi o epifanie, jakich można doświadczyć dzięki wgłębianiu się w materię, i że w wypadku rysunków ilustrujących opowiadania ukryty wizerunek „coś do wizji piersarskiej dopowiada” (s. 136).

Nadto odkrywamy – co oczywiście także zręcznie podsusza Gondowicz – że w prozie Schulza tak właśnie postępuje Ojciec, odczytujący znaki, tajemne sygnatury ukryte na powierzchni materii, obwieszczający istnienie w niej siły „manekinicznej”, przejawiającej się w załączkach kształtów. Metody interpretacyjne ich obu – bohatera oraz badacza tej prozy – okazują się więc w jakimś sensie nieodróżnialne. Interesujące są obiekty niestabilne, gotowe do przekształcenia, ów dziwny moment mrugania materii (materii tekstu, jego struktury, nie wyłączając). Ostatecznie w lekturze (i za jej sprawą) Gondowicza Schulzowskie warianty tak zwanych *Vexierbilder* wydają się poważniejsze, niż można by przypuszczać. Zmierzają w stronę podważenia widzialnego świata. Ale meandryczna interpretacja kluczcy jeszcze bardziej, zahacza o skojarzenia z psychoanalizą (i Freudowskimi „nieświadomymi zagadkami obrazkowymi”). Potwierdzenie dla nich autor znajduje w wypowiedziach Schulza, by w ten sposób jeszcze raz wrócić do *Traktatu o manekinach*. Bo tworzenie drugiego stopnia okazuje się właśnie – mruganiem, właśnie z myślą o owym jednym gościu powoływane są manekiny.

Kilkanaście stron dalej, w kontynuującym ten wątek pasażu interpretacyjnym ze szkicu *Bezsenne kosmografie*, to samo „drganie rzeczywistości” zaobserwujemy – mrużąc oczy zgodnie z instrukcjami Gondowicza – na nocnym niebie z opowiadania *Sklepy cynamonowe*. W innym artykule tę wiązkę zjawisk astronomicznych autor opisuje następująco: „rozwieżdżony nieboskłon nadał światu ziemskiemu głębię, zasklepia i otwiera zarazem horyzont rzeczy ludzkich. Jego ekran konfrontuje wyobrażone z symbolicznym, a iluzję z deziluzją. Trwa w górze jak doskonałe, pełne odwiecznych znaków lustro” (s. 188, 191). Oto więc kolejne międzytekstowe przejście (zresztą Gondowicz wielokrotnie pokazuje swoistą pasażowość tego dzieła zarówno w pracach plastycznych, jak i w prozie; zwraca na przykład uwagę na te wszystkie miejsca, w których pokój zmienia się w ulicę). A równolegle biegnie przecież jeszcze jeden pasaż tematyczny odwiecznego antagonizmu kapłanów kultów solarnych i lunarnych.

Ale zanim eseista znowu poprowadzi nas w te okolice, w interpretacji *Sklepów cynamonowych* objawi inną, może fundamentalną zasadę rządzącą jego interpretacjami. Otóż w swoich pracach niestrudzenie dowodzi, że wyobrażone ma własną wręcz żelazną logikę, więc Schulzowskie fantastyczne metamorfozy niebiańskiego firmamentu tłumaczy, sięgając po uzasadnione fabularnie skojarzenia biegnące od szklanej kuli przez wunderkamerę po astrolabium i inne bardziej skomplikowane zegary astronomiczne. Metafizykę objaśnia, wykazując się jednocześnie niepospolitą orientacją w tych zagadnieniach, astronomiczną mechaniką spod znaku Ptolemejskiej wizji kosmografii. Píše Gondowicz o zachwy-

ceniu, jakiego doświadcza bohater opowiadania, i je potęguje. Bo komu nie udało się to z Schulzem, z nim przenosi się wzrokiem w sfery ponadplanetarne *Sklepów cynamonowych* i wreszcie zyskuje zdolność głębszego widzenia, poznaje sens nocy jako „potencji wszelkich możliwych kształtów” (s. 175). A wszystko to za sprawą tej interpretacji – chciałoby się napisać – unaoczniającej; być może taki nowy gatunek interpretacji jest swoistym produktem ubocznym wkręcenia wyobraźni Gondowicza w tryby Schulzowskiej maszyny (i *vice versa*).

Biografia Demiurga (regiony zapoznane)

Oto krótki opis miejsc w prozie Schulza szczególnie gościnnych dla kace-rza, miejsc, w których najchętniej zatrzymują się interpretacyjne dociekania Gondowicza.

Biografie magów z reguły pomijają milczeniem detale magicznych technik. Spowija je pełna respektu lub zażenowania tajemnica. Nie inaczej traktuje Józef wyczyny magiczne Ojca: nigdy dość przypominać, iż jego relacje pełne są luk, przekręceń i prób autocenzury. Co najwyżej nadmienia, że był zbyt mały, by wszystko, co widział, pojąć. Tak czy owak ufać mu nie należy. Czytać go trzeba pod włos, dociekając intencji, skrytych wyznań i mimowolnych sprzeczności (s. 205).

Gondowicz, jak już wspominałam, wielokrotnie zadaje sobie pytanie, co z rekonstruowanej przez niego Pierwszej Mitologii przetrwało w prozie Schulza. Dlatego szczególnie interesuje go postać Jakuba oraz te opowiadania, których akcja toczy się zimą, kiedy Ojciec, solarny kapłan, traci władzę na rzecz kobiet, kapłanek nocy. Nie przypadkiem eseista kilkakrotnie zwraca uwagę na wypatrywane z uwagą i niepokojem przez bohaterów tej prozy fenomeny atmosferyczne. „Miasto stanowi więc teren zmagania sił kosmicznych” (s. 93) – stwierdza. Na zimową porę roku przypada właśnie wykład o manekinach, podobnie jak akcja *Komety*, precyzyjnie przez Gondowicza datowany na pierwszy dzień Ryb – wtorek 21 lutego 1905 roku. Dopiero dzięki wydobytym w *Trans-Autentyku* kontekstom okazuje się, że celem ojca udaremnionym przez Adelę, jedną z lunarnych kapłanek, było ośmieszenie Bogini Księżycy, sfabrykowanie parodii boskości przez powołanie do życia manekinów – golemic, które „w środku zimy miały przejść się rynkiem” (s. 159).

Dwa kolejne epizody potyczek Ojca dostrzega Gondowicz w *Nocy wielkiego sezonu* i w *Komecie*. Z pierwszego opowiadania ma wynikać, że Jakub, jeszcze zanim podczas swych wykładów został pokonany i poniżony przez Adelę, skłonił zahipnotyzowane szwaczki do stworzenia ze skrawków materiału drugiej generacji stworzenia, ptaków, które szybko wyleciały przez okno. To właśnie one wracają w *Nocy wielkiego sezonu*. Spotworniałe i przerośnięte, wracają z pretensjami do Demiurga jako przestroga; Gondowicz sugeruje, że winien je Jakub

uznać za stworzone na własne podobieństwo. W *Komecie* zaś ofiarą – to jednak dobre słowo – pomysłów ojca, teoretycznie zapowiedzianych w *Traktacie o manekinach*, pada wuj Edward, zredukowany do dzwonka, „staje się pierwszym cyborgiem” (s. 188), za wyrzeczenie się człowieczeństwa zyskuje życie wieczne. Zwieńczeniem eksperymentów Jakuba jest homunkulus, który wziął się z promienia meteoru złapanego w przyrząd optyczny. Interpretator puentuje, że powołane niejako do życia przez Ojca – „niemowlę nie z tej ziemi” (s. 195), to jego swoście karykaturalne zwycięstwo, pozwala także czytać *Kometę* jako Schulzowską autoparodię zaginionego *Mesjasza*.

Tak właśnie co chwila podkreśla Gondowicz nieustanne oscylowanie sensów w dziele Schulza między pociągającą mistyką własnych pragnień, najtajniejszych fantazji a równocześnie ironicznym stosunkiem do nich. Szkic o niebie autora *Sklepów cynamonowych* kończy przenikliwym wnioskiem, iż marzył on o „literaturze jako planetarium: projekcji na niebo dna własnego umysłu” (s. 175). Myślę – szczególnie, gdy przywołuję w pamięci pozostałe książki Gondowicza – że to ich wspólne marzenie.

Wyobraźnia

Można by po tym wszystkim, po (wciąż) próbie rewelacji i domysłów, sparafrazować Szymborską: Zdarzyło się albo nie zdarzyło. Ale można inaczej – spróbować uczynić z tej przedwczesnej konkluzji jeszcze jeden atut *Trans-Autentyku*.

Według nomenklatury Gondowicza „wyobraźnia” to „wylęgarnia fantazji, skupiająca myśl nieświadomą w stadium narastania” (s. 203). Podczas gdy inni interpretatorzy biorą utwory literackie na warsztat, on jeszcze (najpierw) bierze je do „wyobraźni”. Stąd – niejako z jej wnętrza czy raczej przedsionka – na koniec jeszcze jedno spostrzeżenie o sile tych esejów, sile, która sprawia, iż chcemy wierzyć ich autorowi zawsze, kiedy twierdzi, że wie, bo wyobraża sobie na przykład, co się stanie w następstwie przedstawionej na rysunku sceny (s. 99), albo gdy z niezachwianą pewnością, ale na podstawie bardzo słabych przesłanek stwierdza, że rysunek, który na *Autoportrecie ze Stanisławem Weingartenem i dwiema modelkami* studiuje Weingarten, to *Bestie* Schulza. Z podobną swadą w innym miejscu opisuje jeden z rysunków autora *Xięgi bałwochwalczej*, by za chwilę zdradzić, że tak naprawdę nigdy nie istniał (s. 151). Albo pisze: „W książeczce o grafikach Schulza wspominam, jak zdjąłem z domowej półki *Wybór pism* Waltera Patera w sławnej serii Sympozjon (Lwów 1909), po czym odkryłem w nim stempel: «Biblioteka Domu Naucz. Polskiego, Zakopane». Napisałem, więc żartem, że mój egzemplarz podwędził przed laty i zgubił w Warszawie Bruno. I na to wygląda” (s. 12). Więc wierzymy i przede wszystkim rozsmakowujemy się. Bo zdarza się to tak rzadko, że właściwie nigdy – by pisarz i jego interpretator obdarzeni byli wyobraźnią równie śmiałą, by pierwszy nie depry-

mował drugiego, a drugi z kolei nie traktował pierwszego protekcjonalnie. Inna rzecz, i nie ulega to wątpliwości, że ma Gondowicz niepospolitą wrażliwość oraz erudycję, a ponadto dostrzega szczegóły, których inni czytelnicy nie widzieli. Tym sposobem jego eseje interpretacyjne, jakkolwiek by były niewiarygodne, nie są nigdy niespójne czy niedopracowane (i koncepcyjne, i stylistyczne). Powiedziałabym więc, że jak Borges miał Alberta Manguela, a Joyce – Becketta, literatura, która ma swojego Schulza, potrzebuje (i na szczęście go ma) swojego Gondowicza.

Tomasz Swoboda: Elvis, Mickey, Bruno

Jako neofilolog-romanista mam czasem okazję uczestniczyć w wydarzeniach naukowych (konferencjach, publikacjach) „tam”, „u nich”. Zawsze pojawia się wówczas dylemat: o czym „im” opowiedzieć czy też napisać? Wypełniać jeden z punktów filologicznej misji, polegający na popularyzacji „naszych tam”, czy raczej pokazać, że i „my” potrafimy mówić „o nich”? Wybór pierwszej opcji jest bardzo wygodny. Nie grozi narażeniem się na zarzut niekompetencji, a do tego daje miłe poczucie spełnienia patriotycznego obowiązku, porównywalne z datkiem na organizację charytatywną, który pozwala nam bez wyrzutów sumienia skupić się przez resztę roku wyłącznie na sobie. Pewną niedogodnością jest tylko to, że w wypadku konferencji słuchacze – „tamci” – głównie udają zainteresowanie, o ile nie dokonują właśnie ostatnich korekt własnego referatu. Druga opcja jest nieco bardziej ryzykowna. Nawet jeśli wzniesiemy się na wyżyny swoich umiejętności, możemy liczyć co najwyżej na życzliwą wyrozumiałość; raczej „nieźle mówi pan w naszym języku” niż „to bardzo ciekawe, co pan mówi”. Bo „ich” autorzy są „ich” autorami. Wielokrotnie przemielenymi przez krytyczną maszynkę, której tryby rzadko tolerują „obce” elementy. Szansa, jaką jest spojrzenie z zewnątrz, którego skuteczności dowiódł Monteskiusz, zostaje wtedy zaprzepaszczone wskutek alergicznej reakcji na „niemacierzysty”, a więc niekompatybilny kontekst. Pozostaje wówczas już tylko inny punkt neofilologicznej misji: „o nich tutaj” – dość bezpieczny, bo przecież nikt z „tamtych” do naszego tekstu nie zajrzy, a zawsze można liczyć na jakiś order zasługi.

Myślę o tym wszystkim, czytając książkę czy raczej książeczkę François Coadou o Schulzu¹, będąc zatem w owej dość rzadkiej sytuacji „tutejszego”, który jednak zagląda do tego, co się o „naszych tam” wypisuje. Słowo „książeczka” mogłoby już zdradzać pogardliwy stosunek do tej publikacji, ale odnosi się ono wyłącznie do rozmiarów tego niespełna stustronicowego wydawnictwa małego formatu. Autor – filozof i estetyk, zajmujący się głównie muzyką i sztukami plastycznymi – proponuje w nim odczytanie dzieła Schulza jako pewnej całości, kładąc akcent na więzi łączące zarówno poszczególne teksty, jak i teksty z pracami plastycznymi.

1 F. Coadou, *Bruno Schulz: l'inquiétude de la matière*, Semiose, Paris 2007. Dalej cytuję w tłumaczeniu własnym, podając tylko numer strony.

Jak każdy krytyk piszący „o naszych tam” – a z jego perspektywy „o nich tutaj” – Coadou znajduje się w dość niezręcznej sytuacji. Wynika ona z tego, że jego znajomość twórczości Schulza jest dość gruntowna – to znaczy przeczytał on o autorze *Sklepów cynamonowych* chyba wszystko, co na jego temat opublikowano po francusku – ale zakładając, że zwraca się do osób nieznających tego dzieła, czuje się on w obowiązku przedstawić je niejako od podstaw, co zajmuje wiele stron tej i tak przecież niepokążnej publikacji, choć wydaje się, że chętnie przeszedłby od razu do bardziej szczegółowych problemów. Wyczuwalne jest to na przykład wtedy, gdy porusza kwestię galicyjskiego zakorzenienia Schulza i związanego z tym problemu jego przynależności narodowej: jak z dystansem zaznacza – problemu sztucznego, istotnego wyłącznie dla „adeptów klasyfikacyjnych zabaw – nacjonalistów i innych taksynomistów” [11]. Przedstawiając *Xięgę bałwochwalczą*, sugeruje od razu, że jest to dzieło estetycznie bliższe dekadentyzmowi niż nowoczesności, i przechodzi do rozważań nad erotycznym wymiarem religijności w ogóle [21–25]. Szukając kontekstów, wybiera między innymi Witkacego i Kantora, przy czym nie poprzestaje na szkicowych pokrewieństwach, lecz podkreśla na przykład twórcze odczytanie Schulzowskiej myśli przez tego ostatniego – jednego z najbardziej rozpoznawalnych we Francji polskich artystów. Znamienna jest też otwierająca książkę opowieść o śmierci Schulza: Coadou z jednej strony podkreśla jej symboliczną wagę (wielki artysta sprowadzony do bycia przedstawicielem swojej „rasy”, zredukowany do prostego *cliché*), z drugiej zaś – dostrzega banalność i stereotypowość pisanie o śmierci Schulza, które samo jest pewnym *cliché*. Autor zauważa również, jak chętnie francuska krytyka weszła na wąską przecież ścieżkę wytyczoną przez pierwszego wydawcę Schulza, Maurice’a Nadeau, który w swoim komentarzu do wyboru szesnastu opowiadań wskazał na paralele między tą twórczością a pismami Franza Kafki. Z jednej strony było to świetne posunięcie, gdyż Kafka cieszył się w tamtym czasie wielką popularnością, z drugiej zaś – zaszufladkowało Schulza jako „polskiego Kafkę” i przede wszystkim pisarza; jego prace graficzne ukażą się nad Sekwaną dopiero w roku 1983. Coadou zwraca uwagę na dość powszechne traktowanie autora *Xięgi bałwochwalczej* jako rysującego pisarza: ilustracje do *Sanatorium pod Klepsydrą*, precyzyjnie umieszczone przez niego w oryginalnym wydaniu, były w takiej postaci opublikowane jedynie we włoskiej edycji Francesca Cataluccia. Również z tego między innymi powodu drugą część książki zaczyna Coadou od gorzkiego sądu: „Dzieło Brunona Schulza wciąż pozostaje we Francji słabo znane: jest z rzadka oglądane i niewiele częściej czytane. Ogólnie zresztą, zarówno we Francji, jak i w Niemczech czy w Polsce, dzieło Brunona Schulza jest wciąż zapoznane i źle rozumiane, ujmowane w wiele przedstawień czy figuracji, które je często zaciemniają i unieruchamiają” [53].

Ta druga część książki Coadou to już próba oryginalnej interpretacji dzieła, zatytułowana „Zaczarowany sensualizm albo poetycki materializm Brunona Schulza”, a poprzedzona, dodajmy dla porządku, częścią pod tytułem „Prezentacja

Brunona Schulza” – z pozoru zupełnie neutralnym, lecz we francuszczyźnie wcale nie tak częstym, nawiązującym do Deleuzjańskiej *Présentation de Sacher-Masoch*, jako że autor *Wenus w futrze* stanowi jeden z analizowanych tu kontekstów. Obie części to owoc wykładów, które François Coadou wygłosił w akademii sztuk pięknych w Caen w 2004 i 2005 roku. Geneza książki determinuje jej zawartość: autor w dużej mierze skupia się na problematyce wizualnej, podkreślając współzależność i nierozzerwalność twórczości literackiej i graficznej Schulza, czym próbuje zarazem nadrobić wspomnianą wyżej jednostronność, a w każdym razie nierównomierność francuskiej recepcji. Ciekawie rozwiązana okładka z okienkiem obramowującym reprodukcję *Bestii* zdradza też szczególne zainteresowanie autora *Xiggą bałwochwalczą* i szerzej – techniką *cliché verre*, której poświęca kilka ciekawych – zwłaszcza dla słuchaczy z *beaux-arts* – stronic. Przypomina na przykład twórczość Camille’a Corota, jednego z mistrzów tej techniki, przede wszystkim jednak skupia się na wyborze Schulza. Sugeruje, że artystę mogła urzec dynamika kreski, na którą pozwala *cliché verre*, bliższy w tym względzie rysunkowi niż rycinie, ale zwraca też uwagę, że była to technika, która w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku przeżywała swoje apogeum [19–20]. Specyficzne audytorium wpływa także na dobór kontekstów, przynajmniej w pierwszej części książki. Oprócz Corota znajdziemy tu Ropsa, Kubina, Goyę, lecz także Malczewskiego i Wojtkiewicza oraz Klee i Witkacego, przy czym dwaj ostatni występują tu dla kontrastu i podkreślenia, że Schulzowskie rozumienie nowoczesności nie ma wiele wspólnego z pojęciem czystej formy.

Problematyka wizualna stoi również w centrum rozważań w drugiej części książki, tu jednak rezygnuje Coadou z perspektywy historii sztuki na rzecz ujęcia filozoficzno-estetycznego. Postawione przez niego tezy brzmią następująco: 1) Cała twórczość Schulza obraca się wokół kwestii obrazu. 2) Głównym tematem tej twórczości jest przeciwstawienie ruchu i bezruchu [57]. Przywołując kluczowy jego zdaniem list do Juliusza Wita, w którym Schulz między wierszami odżegnuje się od sztuki awangardowej, Coadou wskazuje na niejednoznaczny status obrazu w tej twórczości. Z jednej strony bowiem czymś nieoczywistym jest to, że Żyd w ogóle zajmuje się rysunkiem [83]. Z drugiej zaś mamy u niego do czynienia – twierdzi Coadou – z rodzajem ikonoklazmu wymierzonego przeciwko formie. „Ikonoklazmu – pisze – w którym pojawia się i objawia wyłącznie prawda i rzeczywistość jako działanie, wykonywanie” [75].

Mglistość tej frazy i otaczających ją rozważań może wskazywać, że autor chętnie oddaje się analizie Schulzowskiej twórczości w perspektywie filozoficznej, i tak faktycznie jest. Sam tytuł pracy, „Niepokój materii”, sugeruje, że znajdziemy u autora *Sklepów cynamonowych* koncepcje istotne dla całej historii myśli i że jego dzieło wpisuje się w długą tradycję zarówno ontologii, jak i epistemologii. Czego tu nie ma! Platon, a raczej antyplatonizm, sabataizm (oba w ramach gnostycznych kosmologii), sensualizm Condillaca, fenomenologia, wreszcie Marks i Nietzsche, przy czym ten niechronologiczny porządek (zaznaczmy od

razu: mojego autorstwa) szereguje te konteksty od najmniej ciekawego do najbardziej inspirującego. Marks pozwala bowiem autorowi czytać dzieło Schulza trochę na sposób Bermanowski: zanik porządku świata i podmiotu, z jakim mamy do czynienia w XIX wieku, miał Schulz włączyć do własnej myśli nie jako sytuację godną żalu czy opłakiwania, lecz wręcz przeciwnie, opiewania i twórczego wykorzystania – sytuację pozwalającą poruszyć „wszystko, co stałe”. Nietzsche zaś służy Coadou jako wzór pewnego sposobu pisanie czy też modelu dzieła literacko-filozoficznego, które warto by czytać jako dość jednolity zbiór fragmentów, zapładniający myśl niezależnie od miejsca, w którym zacznie się i skończy lekturę. Autor widzi w tekstach Schulza dzieło otwarte, powieść w tradycji Cervantesa, Sterne’a czy Joyce’a, zaznaczając jednocześnie, że w wyciągnięciu konsekwencji z rozpadu świata i podmiotu polski pisarz poszedł dalej niż Irlandczyk [69].

Oprócz takich odważnych i momentami kontrowersyjnych czy zwyczajnie wątpliwych propozycji interpretacyjnych znajdziemy w tej krótkiej książce także refleksję metakrytyczną. Coadou z ubolewaniem i zarazem karykaturalnym zacięciem opisuje schulzowskie konferencje, które „szybko zmieniają się w targowisko, targowisko próżności, po którym każdy, przybywszy ze swoim Schulzem tak, jak przychodzi się ze swoim fetyszem albo relikwią, odchodzi, jak po przyjęciu, ze spuszczoną głową, pustą głową i ze swoim Schulzem, skostniałym, bez najmniejszej choćby zmiany” [54]. Aby zmienić ten stan rzeczy, wyznacza sobie i całej schulzowskiej krytyce zadanie, które brzmi zarazem minimalistycznie i maksymalistycznie: „wyrazić jedność tego dzieła poza tradycyjnymi schematami wyjaśniającymi, jakimi są biografia, psychologia czy psychiatria – schematami, które dzieło to skandalicznie wynaturzają i umniejszają. Chodzi o to, żeby Schulza zrozumieć: nie oceniać i nie szufladkować” [51]. W wypadku François Coadou chodziłoby zapewne o rodzaj krytyki filozoficznej, której pewne założenia wcześniej naszkicowałem, a której zwięzłe podsumowanie znajdziemy w ostatnim akapicie książki: „Tym, co trzeba stworzyć, jest nowa metafizyka, przecząca duchowi ociężałości i powagi; nowa metafizyka, w której meta nie oznaczałoby wreszcie »poza«, lecz »ponad« – ponad fizyką, bytem i nieskończonością” [90].

Jak widać, książka François Coadou reprezentuje nurt schulzologii, który coraz wyraźniej zaznacza się jako dość osobna tendencja w badaniach nad pisarzem, a którego przykładem mogą być w Polsce chociażby teksty Michała Pawła Markowskiego², będące zarazem dowodem na to, jak płodny może być ten typ krytyki. „Niepokój materii” z kolei pokazuje, że droga ta może też łatwo sprowadzić na manowce. Rozprawa Coadou jest przede wszystkim propozycją bardzo nierówną: obok inspirujących uwag zawiera liczne mielizny, na których filozo-

2 Zob. niemal programowy dla tego nurtu szkic *Schulz – pisarz jako filozof*, „Schulz Forum” 2013, nr 2, s. 7–14, oraz recenzję książki Markowskiego w „Schulz Forum” 2013, nr 3, s. 139–145.

ficzna myśl autora osiada z nieskrywaną lubością, natomiast myśl czytelnika (neofilologa-literaturoznawcy) osiada raczej z rozpaczą. „Śmierć kogoś bliskiego – pisze Coadou na wstępie swoich niemiłosiernie retorycznych rozważań o Holokauście – jest zawsze objawieniem jakby ponownym wydajnej obecności; jest zawsze objawieniem jakby ponownym promieniejącej obecności w objawieniu pustki, rozziwieniu, w który wycofuje się ta obecność” [6]. Pod koniec książki zaś autor stwierdza tak: „Myśl Schulza opiera się wszelkiej czystości; myśl Schulza opiera się wszelkiej jednolitej formie, wszelkiej jednolitej esencji: w tym esencjalistycznej idei radykalnej nieobecności wszelkiej formy; w tym esencjalistycznej idei radykalnej nieobecności wszelkiej esencji” [85; w obu wypadkach tłumaczę najlepiej, jak umiem]. Agata Bielik-Robson określiła kiedyś taki styl mianem „werbalnej prazupy”³: o ile nie zgadzałem się z tym stwierdzeniem w odniesieniu do niezwykle precyzyjnego Maurice’a Blanchota, o tyle zdaje się ono doskonale pasować do niektórych fragmentów książki Coadou. Styl autora, najeżony porównaniami i metaforami, pełen irytujących powtórzeń i efekciarskich paradoksów, tylko częściowo da się wytłumaczyć tym, że książka powstała na podstawie wygłoszonych wykładów. Jej geneza nie może też być usprawiedliwieniem dla redakcyjnej fuszerki, którą nieskutecznie skrywa dość atrakcyjna szata graficzna: kilkanaście błędów składniowych i ortograficznych na dziewięćdziesięciu stronach to niezbyt dobry bilans.

L’Inquiétude de la matière François Coadou jest więc w sumie pozycją interesującą i jednocześnie rozczarowującą. Interesującą jako – by powrócić do celowo polonocentrycznej perspektywy ze wstępu – spojrzenie na „naszego pisarza” z zewnątrz, które niewątpliwie zawiera kilka faktycznie odświeżających ujęć. Rozczarowującą zaś głównie ze względu na interpretacyjną i stylistyczną niedbałość, jak również mało przekonujący i nachalnie filozoficzny dobór kontekstów. Przede wszystkim jednak książka ta jest rozczarowująca jako element pewnej serii. Otóż tematem dwóch poprzednich książek opublikowanych przez wydawnictwo Semiose był Elvis oraz Myszka Miki. Sięgając po wydaną w tej serii książkę o Schulzu, liczyłem, że pozwoli mi ona ujrzeć autora *Sklepów cynamonowych* jako ikonę popkultury. Niestety, na razie nic z tego.

3 A. Bielik-Robson, „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków 2008, s. 176.

Filip Szalasek: Krytyka turystyczna

1

Na sąsiednich stronach Tomasz Swoboda pisze o *L'inquiétude de la matière*, niewielkiej książce François Coadou, że jest interesująca i rozczarowująca zarazem. Ostateczny wniosek przekracza tę ambiwalencję. Kwestią rozstrzygającą okazuje się nie tyle głębia czy forma podejścia, ile jego kierunek: „Tematem dwóch poprzednich książek opublikowanych przez wydawnictwo Semiose był Elvis oraz Myszka Miki. Sięgając po wydaną w tej serii książkę o Schulzu, liczyłem, że pozwoli mi ona ujrzeć autora *Sklepów cynamonowych* jako ikonę popkultury. Niestety, na razie nic z tego”. Krytyki Politycznej przewodnik po Schulzu¹ obiecuje, że w końcu „coś (nowy, popularny kierunek w schulzologii) z tego będzie”. O sile przewodników jako formy wyrazu, w której łączy się tekst i obrazy (czasem niekoniecznie fotograficzne, lecz poetyckie), stanowi wszak to, że – jak pisze Swoboda o wyobrażonej przez siebie, alternatywnej wersji *L'inquiétude* – „pozwalają ujrzeć” coś nowego. Po to są, żeby prezentować, i to nie tyle dany obiekt, co raczej pewien sposób jego postrzegania oraz rozumienia.

Te najlepsze pokazują, na czym polega różnica między podróżnikiem a turystą. W filmie Bernarda Bertolucciego *Pod osłoną nieba* (*The Sheltering Sky*, 1990) Port Moresby, grany przez Johna Malkovicha, tłumaczy ją młodszemu koledze (w roli George’a Tunnera Campbell Scott) tak: „Turysta już od przyjazdu myśli o powrocie do domu, a podróżnik nie wie, czy w ogóle wróci”. Można by te słowa odnieść do najlepszych bedekerów: Gérarda de Nerval’a i jego *Podróży na Wschód*, do Nicolasa Bouviera i *Ryby-Skorpiona*, do Fernanda Pessoa i jego *Lizboną: co turysta powinien zobaczyć*, do niektórych książek Andrzeja Stasiuka czy do *Pierścieni Saturna*, gdzie Winfried Georg Sebald oprowadza czytelnika po bezdrożach dwóch równorzędnych przestrzeni: pamięci i Anglii.

Przewodnik Krytyki Politycznej po Schulzu jest XXXVI odsłoną serii, liczącej w chwili, gdy to piszę, około czterdziestu tomów. Niewiele z nich poświęcono prozaikom (z tego, co wiem, Schulza poprzedzili Czesław Miłosz, John Maxwell Coetzee, do tego grona można by wliczyć jeszcze Andrzeja Żuławskiego). Ten jest wyjątkowy, składa się bowiem z czterech części, kolejno: eseistycznej, filmowej, literackiej i komiksowej. W pierwszej znajdziemy pięć tekstów krytycznych

1 *Schulz. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012. Dalej cytuję, podając tylko numer strony.

(Agata Bielik-Robson, Adam Lipszyc, Julia Fiedorczuk, Aldona Kopkiewicz, Marta Konarzewska). W drugiej kilka szkiców filmoznawczych (Jakub Majmurek, Peter Greenaway, Maciej Pisuk) i rozmowę z braćmi Quay. Trzecia zawiera dwa opowiadania (*Różowy Murzyn* Andrzeja Szpindlera i *Podróż magiczna* Jacka Dobrowolskiego), a ostatnia – kilka komiksów (*Wiosna* Agnieszki Piksy, *Luna* Patryka Mogilnickiego oraz *Czarne Kuby* Woynarowskiego).

2

Najbardziej będą nas interesować eseje, ale zanim do nich dotrzemy, rzućmy okiem na resztę. Zresztą taki tok – nie po kolei, od końca – narzuca się instynktownie. Wiadomo, że najpierw ogląda się obrazki, czyli w tym wypadku komiksy. A więc do dzieła, patrzymy.

Komiks Piksy składa się z siedmiu kadrów. Sekwencja przedstawia kolejno: 1) wizję pokoju w nocy (oparta o ścianę łopata, konewka, kubistyczny akt kobiecy, człowiek leżący na dywanie); 2) ludzika, któremu nie starcza zręczności, by wykonać na palcach figurę „kociej kołyski”; 3) kobietę leżącą pod trzema gwiazdami; 4) dwa pokoje (albo jeden, tylko różnie oświetlony); 5) nagą kobietę z dwoma kotami; 6) ubraną na czarno kobietę w melancholijnym pejzażu (ptak, chmura, drzewo); 7) mężczyznę, który zaplątał się w sweter.

W *Lunie* autorstwa Mogilnickiego widzimy kosmonautę, który na obcej planecie zaprzyjaźnia się z kotem. Bohater, zainspirowany przykładem pupila, który najwyraźniej może oddychać w pozaziemskiej atmosferze, ściąga hełm i rozplywa się w powietrzu. Zanikający kontur podpisano fragmentem z prozy Schulza: „Nie ma materii martwej ... martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane formy życia” (układ zdania oryginalny).

Komiks Woynarowskiego prezentuje zlew, okno i osiedle mieszkalne, które mierzą się z niewytłumaczalnymi ingerencjami. Z odpływu wyrasta paproć, przez szyby przestaje być cokolwiek widać, bo na zewnątrz trawa rośnie wysoko, blokowisko zostaje usytuowane w kuli zawieszanej w próżni. Kolejne ilustracje okraszono krótkimi cytataми z Schulza, żeby wiadomo było, że to do jego twórczości, a nie czyjejkolwiek innej, odnoszą się oglądane kadry. W tej samej (jak gdyby atrybucyjnej) roli występują podpisy w poprzednim komiksie. Dzieło Piksy, od którego zacząłem przegląd, jest zaś w całości „nieme”.

We wszystkie trzy prace należy Schulza samodzielnie interpretować. Z równym powodzeniem można by komiksy zamieścić w tomie o Słowackim albo Baudelaire, wymieniając tylko cytaty. Podobne wrażenie towarzyszy lekturze opowiadań. Nie do końca wiadomo, w jaki sposób *Różowy Murzyn* i *Podróż magiczna* korespondują z utworami Schulza, tyle tylko, że obie narracje znalazły się w książce zatytułowanej jego nazwiskiem. Znów trzeba autora *Komety* wnieść do tekstu, ale nawet jeśli operacja się powiedzie (kto będzie się aż tak wysilał?!), nie pozwoli rozwiązać wątpliwości, czy zaprezentowane w przewodniku krótkie

formy są Schulza pastiszem, parodią czy jeszcze czym innym. Klucz, który zdecydował o ich wyborze, pozostaje tajemnicą.

Oczywiście prace drohobyckiego pisarza nie dają się łatwo transponować. Dowodzą tego kłapy spektakli teatralnych, albumów muzycznych, słuchowisk. Redaktorom Krytyki Politycznej należą się niewątpliwie brawa za to, że próbowali i że udostępnili łamy publikacji niszowym autorom; wymaga to sporej odwagi, zwłaszcza że zapewne wiedzieli o porażkach poprzedników. Z tym że największy nawet respekt (i empatia) nie osłabia odczucia przypadkowości zgromadzonych materiałów. Wygląda to tak, jakby zabrakło poważnych tekstów i trzeba było na ostatnią chwilę zorganizować cokolwiek.

Lektura szkiców zebranych w dziale filmowym potwierdza to przecucie. Nic nowego o Hasie. Rozmowa z braćmi Quay? Rzecz jasna, zachwycają się Schulzem. Znajdziemy w tej części także odrzucony przez Polski Instytut Sztuki Filmowej scenariusz Macieja Pisuka o ostatnich tygodniach życia Schulza. Pomysł interesujący i – wzięwszy pod uwagę rosnącą popularność Schulza – zapewne zostanie przez kogoś w tej czy innej formie zrealizowany. W roli pisarza chętnie widziałbym, choć jest ciut za wysoki, Marcela Sabata, znanego z ról w *Nieulotnym* Jacka Borcucha czy *Kamieniach na szaniec* Roberta Glińskiego.

3

Eseistyczna partia przewodnika to rzecz zupełnie innej wagi. Marka, jaką wypracowali sobie Agata Bielik-Robson i Adam Lipszyc, sprawia, że po książkę z ich tekstami sięga się w ciemno. Część oczekiwań zostaje jednak, niestety, zawiedziona. Szkic Bielik-Robson – *Życie na marginesach. Drobnny aneks do kwestii „Bruno Schulz a kabała chasydzka”* – wydaje się tym bardziej gęsty, że wspomnienie perypetii z abstrakcyjnymi komiksami i opowiadaniem jest jeszcze świeże. Ale im dalej w tekst, tym więcej zamętu. Żeby w pełni docenić ów esej, należałoby przenieść się w czasie i czytać przewodnik nie dziś, w drugiej połowie 2014 roku, ale w dniu jego premiery albo najlepiej jeszcze parę lat wcześniej, kiedy to nikt nie podawał w wątpliwość znaczenia wątków kabalistycznych (chasydzkich, luriańskich etc.) dla prozy Schulza. Dziś, z perspektywy czasu i nowych lektur², które pobudzają tempo i zakres rozrastania się schulzologii, propozycja interpretacyjna Bielik-Robson musi wydać się, zależnie od czytelnika, archaiczna, hermetyczna albo i – nie kryjmy – bełkotliwa. „Czy Tłuja jest Szechiną, wygnaną w świat materii Bożą obecnością, która błąka się w żebraczych łachmanach

2 Chodzi oczywiście o *Powszechną rozwiązłość* Michała Pawła Markowskiego, ale też o inne schulzologiczne „herezje”, wśród których na uwagę zasługuje niewątpliwie otwierający niniejszy zeszyt szkic Stefana Chwina o rozmyślnym wymazywaniu przez Schulza żydowskości (i każdej innej przynależności narodowej) z opowiadań.

po marginesach Księgi Stworzenia?” [27]. Tekst dostarcza takich pytań bez liku. Moc w nim „izmów”, które sprzęgają się jeszcze z natłokiem sformułowań wielkodusznie wyręczających czytelnika z szydzenia.

Autorka wychodzi od tezy Jana Gondowicza na temat antynomiczności Schulzowskiego świata³ i proponuje zastąpić podział góra–dół podziałem na centrum i pogranicze. Dopóty, dopóki wywód ogranicza się do tej decentracji, do „trzynastości, nadmiarowości, nieobliczalności, która jest własnością aneksu i marginesu, ale, jak się okazuje, także najwyższej tajemnicy Bożych atrybutów” [29], pozostajemy w kręgu odczytań nieszkodliwie wtórnych. Bielik-Robson próbuje przełamać impas, ale jej entuzjazm spełza na niczym z winy nużących swoją ekscentrycznością sformułowań. Parę przykładów, którym wyjęcie z kontekstu nie ujmuje siły. A więc hagenda rzekomo przyrównana przez Waltera Benjamina do „monstrualnego stwora, który kiedyś nie zniesie poddaństwa i podniesie na halachicznego pana swą potężną łapę” [28]. A zatem „nietematyzowalny margines-tło, szemrząca przestrzeń Levinasowskiego *il y a*, zanurzona w wiecznym mroku” [32]. Na koniec „tętniąca pleromena Nieskończoności” [34]. Di-da.

Adam Lipszyc gdzie indziej upatruje zasady rządzącej światem opowiadań Schulza. Najwięcej uwagi poświęca tym fragmentom, w których najpełniej objawia się melancholia, a czasem i granicząca z obłędem depresja. „Nietrudno zauważyć – pisze o serii *Dodo*, *Edzio*, *Emeryt*, *Samotność* – że te cztery opowiadania [nazywane dalej szarym blokiem – F. S.] tworzą w istocie bardziej przewrotny i nieprzyjemny rewers świata *Sklepów cynamonowych* niż opowiadanie *Sanatorium pod Klepsydrą*, jawnie wystylizowane na negatyw tamtej rzeczywistości” [40]. Rodzina przedstawiona w *Dodzie* jest „demonicznym dubletem rodziny złożonej z Jakuba, Józefa i matki” [tamże]. Mimo takich lustrzanych odbić proza Schulza nie rozłamuje się na dwie przeciwstawne połowy. Stanowi raczej całość, w której „Jakub, Józef, a wreszcie autor *Sklepów cynamonowych* są podszyci samotnymi figurami z szarego bloku, a z narratorem *Samotności* są po prostu tożsami” [44]. Korespondencja między bohaterami i autorem opowiadań naprowadza Lipszyca na trop rewolucyjnego wątku Schulzowskiej prozy.

Zobaczmy: „Ci trzej trwają poza rzeczywistością, która ma tutaj charakter trzeźwy, nowoczesny i odczarowany, pozostają wszakże we władzy jej prawa. Ponieważ jednak w ich przypadku władza ta przejawia się właśnie jako wyizolowanie, jako zamurowanie poza rzeczywistością, jako wyjęcie spod prawa, to

3 Ta rewelatorska teza pada w rozmowie Jana Gondowicza z Piotrem Pazińskim, opublikowanej pod tytułem *Genealogie wyobraźni* w „Midraszu” (2012, nr 5 (169)). Żeby oddać atmosferę tego dialogu, warto chyba pokusić się o krótki cytat. Powiada Gondowicz: „Zwróćmy uwagę, że kiedykolwiek u niego [Schulza] jest mowa o jakichś historiach kreacyjnych, pojawia się albo ucho, które wypływa na ulicę jak czerwony koral, albo tapety bujające ze ścian i wypuszczające kłaczka, albo zwoje gumowych kiskek”.

specyfika tego uwięzienia paradoksalnie otwiera możliwość działań. Wszyscy trzej zatem działają. Przy całej swojej pozornej delikatności ich działania mają charakter antynomistyczny: zmierzają do podważenia prawa” [45]. Nie zdradzam dalszego ciągu wykładu, żeby nie odbierać przyjemności śledzenia go potencjalnym czytelnikom. Schulz na szaro jest – niejako przy okazji – dowodem na to, że można owocnie wykorzystać cytaty, zdawałoby się, doszczętnie wyeksploatowane. Lipszyc opiera swój komentarz na powszechnie znanym liście do Tadeusza i Zofii Brezów o potrzebie towarzystwa i na korespondencji z Andrzejem Pleśniewiczem o „dojrzwaniu” do dzieciństwa. Dodatkowo jeszcze streszcza opowiadania, a mimo to można się z jego eseju niejednego nauczyć.

Wręcz odwrotnie ma się rzecz z ostatnim artykułem w tej części przewodnika. Mowa o skrajnie tendencyjnym i manipulatorskim tekście Marty Konarzewskiej *On tylko udaje tak? Schulza i Gombrowicza zabawa w doktorów*. Wicenaczelną nieregularnika lesbijsko-feministycznego „Furia”, stała współpracowniczką dwumiesięcznika LGBT „Replika” i współautorka zbioru reportaży *Zakazane miłości* próbuje na podstawie korespondencji Schulza z Gombrowiczem wyświecić rozgrywaną przez dwóch pisarzy „arcyciekawą walkę sadomasochistyczną na miny”, a przy okazji opisać „logikę Schulzowskiego masochizmu”. Od razu pojawiają się wątpliwości. „Futrany brzuch”, „włochaty brzeg ciemności” albo „niedźwiedzie futro krzaków” to niekoniecznie najbardziej przekonujące metafory masochistycznych skłonności autora *Sklepów*. Powołanie się na Adelę, która kielzna ruchem stopy retoryczny szal Ojca, jest w tym kontekście szczytem braku inicjatywy. To fragment, jak tego Konarzewska niechcący dowodzi, którego funkcja sprowadza się często do poręcznego uniku przed wypowiedzią dyskredytującą wszelkie uogólnienia o masochistycznym rozmemłaniu Schulza. Można ją znaleźć tuż pod nosem, w listach do Gombrowicza: „To my jesteśmy biologią wojującą, biologią zdobywczą, my jesteśmy naprawdę witalni”⁴...

Na koniec zostawiłem *Rejestry zmysłowości* Aldony Kopkiewicz, ponieważ pozytywnie wyróżniają się na tle reszty tomu. Autorka, zamiast aplikować do Schulza metodologię albo, jak to często bywa⁵, jedynie nomenklaturę jednego ze zwrotów w humanistyce, wysuwa propozycję całościowego rozumienia prozy autora *Samotności* przez pryzmat teorii afektów, nie ograniczonej do słów kluczowych, ale – podejrzewam – autentycznie przeżytej. To wymowne, że biogram autorki najciekawszego, najbardziej „miodnego” tekstu w całym przewodniku, jest najkrótszy.

4 Korespondencja Gombrowicza z Schulzem w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 455.

5 Na przykład w tekście Julii Fiedorczuk *Thing Power*, który pomijam, żeby nie przedłużać i tak już obszernej recenzji, takie słowa, jak „rzecz”, „Lacan”, „widzialność” czy „Unheimliche” mają znaczyć same w sobie albo dla siebie, bo na pewno nie w odniesieniu do prozy Schulza, która nie daje się im czarować.

4

„*Reader* (przewodnik) to popularna formuła używana na całym świecie w odniesieniu do ważnych obszarów humanistyki. Prezentuje wybrane zagadnienie lub dorobek twórcy, wyznaczając całościową i oryginalną perspektywę rozumienia danej tematyki. Celem każdego przewodnika jest nie tylko przekrojowe przedstawienie danego problemu, ale też umieszczenie go w nowym kontekście” – pisze wydawca na ostatnich stronach książki. To miła przesada twierdzić, że Schulz i jego dzieło są „ważnym obszarem humanistyki”. Mniej miłą, bo zwozdzając czytelnika, jest hiperbola o „całościowej i oryginalnej perspektywie” czy „nowym kontekście”. Przewodnik Krytyki Politycznej po Schulzu można by podzielić na trzy nierówne części: zbędną (opowiadania i komiksy), wtórną (w wypadku rozdziału filmowego i paru esejów) oraz tę najmniejszą, faktycznie zgodną z założeniami „popularnej formuły używanej na całym świecie”.

Mała treściwość tomiku jest może rezultatem tego, o czym była mowa na wstępie, przy okazji wzmianek o przewodnikach: „Turysta już od przyjazdu myśli o powrocie do domu, a podróżnik nie wie, czy w ogóle wróci”. Większość autorów zaproszonych do stworzenia XXXVI odsłony serii okazała się tylko turystami na gruncie schulzologii. Jeśli przed napisaniem (lub narysowaniem) swoich komentarzy przeczytali jeszcze raz opowiadania i pisma Schulza, to ze z góry określonym nastawieniem: „Znajdę w tych tekstach to i to, wesprę sprawdzonymi cytatami, żeby być w zgodzie z mainstreamem dyskursu, albo użyję środków zupełnie doń nieprzystających w nadziei, że zbiję wszystkich z tropu i wrócę do swoich spraw”. Taka strategia może się sprawdzić, ale – jak każda – wymaga wyuczucia. W wypadku Konarzewskiej przeradza się w wulgarność⁶, u Bielik-Robson zmienia entuzjazm w dezynwolturę, u komiksiarzy kończy się na bezsilności. Powiedzieć „nic z tego” byłoby może przesadą. „Coś” wyszło, ale nie „to”.

6 Dwa cytaty ku przestrodze: „Ta dzika «huzia» [zawołanie wystosowuje do Schulza Gombrowicz w jednym z listów – F. S.], z łatwością odniesiona do «chuci», jest genialnie przaśnym odpowiednikiem francuskiego – *jous!* [pisze się *jouis* – F. S.], oznaczającego: «rozkoszuj się, rajcuj, jaraj się, szczytuj!». Nietrudno wysłyszeć, skąd idzie ten «huzi» głos. To oczywiście głos przedrzeźniający nakaz sprośnego nad-ja” [99] albo: „Komu napierające oczy mężczyzn – podnóżków, fallicznych hybryd, pokurczów-starców-peniszków nie wiercą dziury w przyjemności spojrzenia? Kto serio chce być podmiotką zdegradowaną w fetysz?” [106].

[noty o autorach]

Stanley S. Bill (ur. 1980)

Urodził się w Wielkiej Brytanii, wychował w Australii. Uzyskał tytuł Bachelor of Arts na University of Western Australia, przez kilka lat nauczał w Polsce języka angielskiego, uzyskując magisterium z europeistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim (2005). Był stypendystą paryskiej École normale supérieure (2009–2010). Pracę doktorską pt. *Crisis in the Christian Dialectic: Czesław Miłosz Reads William Blake and Fyodor Dostoevsky for a Secular Age* obronił w 2013 roku na Northwestern University (USA). W roku 2014 objął kierownictwo Polish Studies na Uniwersytecie Cambridge w Wielkiej Brytanii.

Stefan Chwin (ur. 1949)

Powieściopisarz, krytyk literacki, eseista, historyk literatury, grafik związany z Gdańskiem, profesor zwyczajny, pracuje na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Laureat nagrody im. Andreea Gryphiusa – jednego z najważniejszych niemieckich wyróżnień literackich. Przełomowym momentem w jego karierze pisarskiej było ukazanie się powieści *Hanemann* (1995), przetłumaczonej na wiele języków obcych. Opublikował między innymi: *Bez autorytetu* (wspólnie ze Stanisławem Rośkiem, 1981), *Romantyczna przestrzeń wyobraźni* (1989), *Krótką historią pewnego żartu* (1991), *Esther* (1999), *Kartki z dziennika* (2004), *Dolina Radości* (2006), *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* (2010), *Panna Ferbelin* (2011), *Samobójstwo i grzech istnienia* (2013).

Anita Jarzyna (ur. 1984)

Doktor, badaczka literatury. Autorka książki „*Pójście za Norwidem*” (*w polskiej poezji współczesnej*) (2013), redaktorka tomu *Spowiedź wyobraźni (szkice i wywiady)* Tadeusza Nowaka (2014). Publikowała między innymi w „Przestrzeniach Teorii”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Colloquia Litteraria”, a także w pracach zbiorowych. Przygotowuje do druku książkę *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*.

Henri Lewi (ur. 1942)

Francuski eseista, poeta i tłumacz. Jego rodzice byli polskimi Żydami, którzy osiedlili się we Francji. Opublikował trzy książki: *Bruno Schulz ou les stratégies messianiques* (1989), *Isaac Bashevis Singer. La génération du Déluge* (2001) oraz *Le Lecteur somnambule* (2007); pisze wiersze w jidysz; przełożył parę książek i wiele mniejszych utworów z jidysz i z włoskiego; jest autorem wielu artykułów i recenzji dotyczących głównie tematyki żydowskiej.

Stanisław Rosiek (ur. 1953)

Historyk literatury, eseista i wydawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Razem ze Stefanem Chwinem napisał książkę *Bez autorytetu. Szkice* (1981), za którą w 1983 roku otrzymał nagrodę Fundacji im. Kościelskich. W latach dziewięćdziesiątych zajmował się kultem pośmiertnym Adama Mickiewicza (*Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, 1997) oraz twórczością kilku pisarzy dwudziestowiecznych (Peiper, Schulz, Białoszewski). Jest współautorem *Słownika schulzowskiego* (2002) oraz cyklu pięciu podręczników do nauki języka polskiego w szkołach średnich (*Między tekstami*, 2002–2005). Opublikował także: antologię *Wymiary śmierci* (2002) i *Mickiewicz w „Pamiętniku Literackim”* (2011), książki *[nienapisane]* (2008) i *Władza słowa* (2010), a także drugą część nekrografii *Mickiewicz (po śmierci)* (2013).

Tomasz Stróżyński (ur. 1953)

Romanista, historyk literatury francuskiej XIX i XX wieku, autor prac z krytyki przekładu, w przeszłości związany z UMCS w Lublinie i z Uniwersytetem Wrocławskim; tłumaczy z języka francuskiego książki i artykuły z różnych dziedzin humanistyki (wśród przekładanych autorów: Antoine Compagnon, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Krzysztof Pomian).

Vita Susak (ur. 1966)

Doktor sztuk pięknych, kierownik działu sztuki europejskiej XIX–XX wieku we Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki. Autorka książek *Henryk Siemiradzki we Lwowie* (2007), *Ukrainian artists in Paris. 1900–1939* (2010 – wersja ukraińska i angielska, 2013 – francuska); współkuratorstwo wystawy i katalogu *Obrazy zaginionego świata. Żydzi Galicji wschodniej* (2003). W 2013 roku na zaproszenie programu Eshkolot (Moskwa) wygłosiła wykład *O Brunonie Schulzu artyście: linią przerywaną*.

Tomasz Swoboda (ur. 1977)

Autor książek *To jeszcze nie koniec?* (2009), *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot* (2010) oraz *Histoires de l'œil* (2013). Laureat nagrody „Literatury na Świecie” za przekład oraz Nagrody im. Andrzeja Siemka za *Historie oka*. Tłumaczył na polski między innymi teksty Baudelaire’a, Nerval’a, Nadara, Bataille’a, Leirisa, Sartre’a, Barthes’a, Ricoeura, Derridy, Foucaulta, Caillois, Starobinskiego, Pouleta, Richarda, Vovell’a, Didi-Hubermana, Le Corbusiera i Krystyny Szwedzkiej. Stypendysta Centre National du Livre, członek redakcji „Cahiers ERTA” oraz „Schulz/Forum”. Profesor Uniwersytetu Gdańskiego, wykłada też na Uniwersytecie Szczecińskim.

Filip Szalasek (ur. 1986)

Uczestnik filologicznych studiów doktoranckich na Uniwersytecie Gdańskim. Publikował między innymi w „Schulz/Forum”, „Masce”, „Studiach Kulturoznawczych”, „Blizie”. Prowadzi bloga płytowego i współpracuje z kwartalnikiem muzycznym „M/I”. W ramach rozprawy doktorskiej zajmuje się literackimi portretami mizantropów. Wkrótce ukaże się jego książka poświęcona krytyce muzycznej.

Agata Tuszyńska (ur. 1957)

Pisarka, poetka, reportażystka, historyk literatury i teatru. Wydała kilka zbiorów poezji oraz zbeletryzowane biografie Marii Wisnowskiej oraz Isaaca Bashevisa Singera. W 1993 roku otrzymała nagrodę PEN Clubu im. Ksawerego Pruszyńskiego za wybitne osiągnięcia w dziedzinie reportażu i literatury faktu. W 2005 roku została nominowana do nagrody Prix Medicis, jednej z najważniejszych francuskich nagród literackich, za *Rodziną historię lęku*. Współpracuje między innymi z „Tygodnikiem Powszechnym”, „Kresami”, „Zeszytami Literackimi”, „Odrą” i „Zeszytami Historycznymi”.

Jan Woleński (ur. 1940)

Filozof analityczny, logik i epistemolog, teoretyk prawdy oraz filozof języka. Od marca 2014 roku pełni funkcję Prorektora ds. Nauki Wyższej Szkoły Informatyki i Zarządzania w Rzeszowie. Przez wiele lat był profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jako *visiting professor* prowadził wykłady na wielu uznanych uniwersytetach zagranicznych (Uniwersytet w Salzburgu, Uniwersytet we Lwowie, Uniwersytet Sun-Yat-Sena, Guangzhao, Uniwersytet Hebrajski w Jerozolimie). W 2011 roku odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. W 2013 roku laureat prestiżowej Nagrody Fundacji na rzecz Nauki Polskiej w dziedzinie nauk humanistycznych i społecznych.

[abstracts]

Correction (ps)

The fourth issue of “Schulz/Forum” is an opportunity to draw conclusions, but also to correct the originally chosen approach. Its dominant are Jewish motifs in Schulz’s life and fiction. Besides, it contains a new rubric, “Horizon of Reading.” The future numbers will focus not so much on Schulz himself, but on various problems related to his *oeuvre*. We are planning to publish special thematic issues on Schulz’s women, his literary and artistic followers, the literature of Galicia, masochism, and Schulz’s manuscripts. Besides, “Schulz/Forum Library” and an annotated edition of Schulz’s complete writings and drawings will be initiated this year, too. Therefore, interpretations, analyses, reviews, and archival materials related to the above are welcome.

Stefan Chwin

Why Bruno Schulz Did Not Want to Be a Jewish Writer

The absence of the Drogobych synagogue in Bruno Schulz’s fiction suggests his strategy of erasing all the traces of his cultural identity. Next to that absence, one can notice his significant choice of names – to realize that, it is enough to compare Schulz’s short stories with Julian Strykowski’s novel, *Austeria*. Apparently, Schulz eliminated from his represented world all Jewish connotations. His use of foreign words, borrowed from different languages, may be explained as an effort to make his fiction as cosmopolitan as possible. This refers not just to the represented reality, but to the very structure of Schulz’s imagination and his linguistic sensibility. The writer did not renounce his Jewishness, but wanted it to be only one component of his fiction. Biblical references and the paraphernalia of the Jewish culture were to be just one piece in a multicultural narrative mosaic which tended toward universality.

Stanley Bill

Schulz and the Vanishing Boundary

It has been a long time since Bruno Schulz was recognized as a model figure of the multicultural borderland. During the fifty years of his life, his hometown belonged to the Austro-Hungarian Empire, the short-lived Western Ukrainian People’s Republic, the Second Polish Republic, the Soviet Union, and finally the Nazi *General Gouvernement*. Marian Hemar made an oft-quoted remark that in Schulz’s lifetime Drogobych was

a “town and a half”: half-Polish, half-Jewish, and half-Ukrainian. Schulz himself was an assimilated Jew who wrote in Polish and had much in common with the German literary culture. No wonder then that fifty years after genocide, ethnic cleansing, and mass deportations in the 1940s he has recently become a patron figure of various initiatives intended to build bridges connecting different ethnic groups and their respective versions of history. The problem is that Schulz’s *oeuvre* is not a good instrument of cultural diplomacy. The author makes an attempt to present briefly Schulz’s possible (or impossible) contribution to such projects. Besides, he suggests a few promising approaches to be tested in further research.

Jan Woleński

Bruno Schulz and Magic Realism

A list of the main magic realists includes Isabel Allende, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Günter Grass, Gabriel García Márquez, and Salman Rushdie, and among Polish authors, Stanisław Lem, Olga Tokarczuk, and sometimes Witold Gombrowicz. Can Bruno Schulz be called a magic realist as well? Magic realists attempt in their works to grasp the essence of the things, phenomena, situations or relations which they refer to. The way he or she does it cannot be determined by philosophy, but must be based on some specific idea of literature. In the case of Schulz, narration combines together radically different dimensions of reality, which allows the author to call him a magic realist, too. Woleński places the classic elements of Schulz’s fiction, such as experiments with time and the mythicization of reality, with the magic realism and phenomenology as its philosophical underpinning. The final question asked in the text is how would Schulz have described the Shoah, if he had a chance to survive it.

Agata Tuszyńska

J[...], Juna, Józefina

In the first part of the essay, Tuszyńska introduces Józefina Szelińska, “Juna,” and presents the circumstances of discovering an unknown manuscript of Bruno Schulz – an application for a sick leave that he wrote for his partner to the Main Statistical Office in Warsaw. The file with the document was kept for several decades in the Office archive to be preserved in the times of the Second World War and the communist regime. The other part is an attempt to present the relationship of Schulz and Szelińska in the form of a literary reportage or a biographical sketch. The difficult liaison of the writer and the most mysterious of his mistresses – both of them suffered from depression and could hardly communicate with each other – is an opportunity to make references to the politics and social life of the prewar Poland. The essay is a part of a book that will soon be published by *Wydawnictwo Literackie*.

Stanisław Rosiek

How Did Bruno Schulz Write? Conjectures on the Basis of a Single Story's Six-Page Manuscript

Schulz's work has reached us in fragments. We do not know a large part of what he wrote and drew. But Schulz is also a "writer without an archive," which is why he seems to be so mature and accomplished from the very outset of his career – with no "at first" and "then," no beginning and end. In such a context, all his available manuscripts are particularly important. The present essay is an attempt to examine/describe Schulz's writing (*écriture*) on the basis of the manuscript of "A Second Autumn." Its six pages, compared with a version published in *Kamena* and the one included in *Sanatorium under the Sign of an Hourglass*, must stand for the whole lost archive. An analysis of the changes and corrections allows us to reveal the actual process of writing. Thanks to Schulz's comments, we may place it in his biography: he has just gained success and knows that another book should follow, but in his letters he keeps complaining on a writer's block. The only way out is to publish something already written, and fortunately there is something in store. Thus Schulz begins to work on the texts penned in the 1920s. He must only, as he puts it, "choose, finish, edit, and rewrite" them. The manuscript of "A Second Autumn" is a document of rewriting – in a way, the author is a parasite on his own work. Still, working on his old texts, Schulz believes that he is a traitor not only of himself, but also of the original inspiration. Once inspired, he must become a writer and becomes one, though he must change his method. A return to the innocence and disinterestedness of the 1920s is impossible. Under the pressure of external circumstances, Schulz begins a new epoch in his writing. The lost *Messiah* was probably intended as its center. Some of Schulz's essays from that period reveal a poetics that is different from his original one. That other, different poetics may be called a poetics of "making the myth real," of a "biological semantics." The manuscript of "A Second Autumn" demonstrates the decline of the former way of writing.

Vita Susak

One More Schulz's Drawing

The essay focuses on Bruno Schulz's drawing, *Three Figures* 1935 (cardboard, pencil, black watercolor, 31.5 × 32 cm), preserved in the collection of the Art Museum at the Ein Harod kibbutz in Israel. For many years, Schulz specialists have not taken it into consideration. The drawing is a first-rate finished composition, signed and dated by the artist. The conversation of three characters may be an illustration to the short story "Spring" [Wiosna], showing Photographer, Father, and Joseph, or perhaps some unknown Schulz's acquaintances. The drawing was donated to the museum at Ein Harod by the lawyer, Dr. Michał Chajes, in 1957. Thanks to Marla Raucher-Osborn's help, some facts from Chajes's biography have been established. Born in Drogobych, he was Schulz's friend since their youth. He survived the Holocaust and after the Second World War lived in Cracow, collecting works of Jewish artists, some of which are now in the holdings of the Jewish Historical Institute in Warsaw. The drawing in question should be added to the *catalogue raisonné* of Schulz's works, while the activity of Chajes as a collector deserves further investigation.

Henri Lewi

To Be a Jew in Independent Poland

Henri Lewi's book, *Bruno Schulz or, Messianic Strategies*, published in 1989 in Paris, is an attempt to read the fiction and correspondence of Schulz as a record of his individual lot and the collective condition of Jews in the pre-Second World War Poland. The author interprets Schulz's writings, in which the writer resorted to myths and metaphors and avoided direct autobiographical confessions, as a disguised presentation of his personal experience. Lewi tries to prove that even though Schulz did not openly refer to his Jewishness, he drew from the Judaic tradition and his most important myths are deeply rooted in the Old Testament.

Izabela Czermakowa

A Memory of Bruno Schulz

In Izabela Czermakowa's memory, Bruno Schulz appears to be a writer that attracted people's attention and had many occasions to socialize with the "high society," not only in Drogobych. Yet he was so shy that those who met him could not understand either him or his work. "I have bought *Cinnamon Shops* by your friend Schulz. Honestly, I cannot understand anything of it. Why should anyone write like this and for whom? I have no idea why Warsaw is so enchanted, perhaps it's just snobbery?" This commentary by an engineer who invited Schulz to dinner organized for a group of friends was not a spontaneous reaction to Schulz's fiction, but a belated complaint on the author's behavior since he was unable to reciprocate the appreciation of those who knew him and accidental readers.

Anita Jarzyna

Jan Gondowicz's Heresies

The essay is a review of Jan Gondowicz's most recent book, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza* [Trans-Authentic. Bruno Schulz's Im-pure Forms]. Most of the texts included in the volume focus on Schulz's graphics and drawings. Gondowicz, a highly unconventional Schulz scholar, believes that they convey the cipher of the writer's mythology by referring to a secret society from Drogobych, called "Kalleia," which aimed to revive an ancient cult based on the sacred value of eroticism. This is the central hypothesis to be found in Gondowicz's masterful essays, informing also his interpretations of some of Schulz's short stories. Analyzing Schulz's drawings, Gondowicz discovers in them traces of a crisis of the ineffable and their epiphanic potential, later articulated in fiction.

Tomasz Swoboda

Elvis, Mickey, Bruno

Assuming that his readers know nothing about Bruno Schulz, François Coadou believes that he should start from the basics, although it seems that he would really like to con-

centrate on more specific problems. The second part of his book is an attempt to present an original interpretation of Schulz's fiction. Coadou precedes it with a subchapter titled, "Presentation of Bruno Schulz," which seems neutral, but in the French context is quite unusual, referring to Gilles Deleuze's *Présentation de Sacher-Masoch*, since the author of *Venus in Fur* provides one of the issues under scrutiny. Coadou approaches Schulz's fiction as an open work in the tradition of Cervantes, Sterne or Joyce, claiming that in his analysis of the decomposition of the world and subjectivity the Polish writer proved more penetrating than the author of *Ulysses*. Next to such daring, controversial, and sometimes simply doubtful proposals, one may find in Coadou's brief study a metacritical reflection criticizing the schematism of Schulz's reception, continuously referring to the same biographical facts and psychological diagnoses. *L'inquiétude de la matière* is an interesting attempt to approach the Polish writer from the outside, but on the other hand, it is also disappointing because of its interpretive and stylistic faults.

Filip Szałasek
Tourist Criticism

A Guide to Bruno Schulz [Bruno Schulz. Przewodnik], published by *Krytyka Polityczna*, could be an opportunity to shed some new light on the writer's work, but it turns out a failure. Even though the publisher believes that Schulz's fiction and drawings are a challenge to the human sciences, the essays included in the volume are superficial and disappointing. The reviewer analyzes particular elements of the collection – interpretive essays on Schulz's fiction, film studies, and short stories and comics based on Schulz's works – to conclude that they are inadequate and, as regards the comics and short stories, quite expendable.

[spis treści]

Korekta – ps / 3

[odczytania]

Stefan Chwin Dlaczego Bruno Schulz nie chciał być pisarzem
żydowskim (o „wymazywaniu” żydowskości w *Sanatorium pod
Klepsydrami i Sklepach cynamonowych*) / 5

Stanley Bill Schulz i znikająca granica / 22

[inicjacje schulzowskie]

Jan Woleński Bruno Schulz i realizm magiczny / 29

[horyzont życia]

Agata Tuszyńska J[...], Juna, Józefina / 43

[horyzont dzieła]

Stanisław Rosiek Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie
sześciu stron rękopisu jednego opowiadania / 53

Vita Susak Jeden rysunek Schulza plus / 75

[horyzont lektur]

Henri Lewi Być Żydem w niepodległej Polsce / 87

Tomasz Stróżyński Schulz czytany przez Henri Lewiego / 99

[archiwum]

Izabela Czermakowa Wspomnienie o Schulzu / 103

[noty, recenzje, przeglądy]

Anita Jarzyna Herezje Jana Gondowicza / 109

Tomasz Swoboda Elvis, Mickey, Bruno / 119

Filip Szałasek Krytyka turystyczna / 124

[noty o autorach] / 131

[abstrakty] / 135

Na okładce i pierwszej stronie: *Ojcowie miasta na tle Jerozolimy*,
ołówek, 155×175 mm, własność prywatna

Rada redakcyjna

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

Redakcja

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

Wydawca

Fundacja Terytoria Książki
80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1
tel.: (58) 345 47 07
e-mail: redakcja@schulzforum.pl
www.facebook.com/schulzforum
cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/schulz

Redaktor prowadzący: Piotr Sitkiewicz
Redakcja: Hanna Kościelecka
Korekta: Małgorzata Groth, Katarzyna Warska
Projekt typograficzny: Janusz Górski
Skład i łamanie: Maciej Goldfarth
Druk i oprawa: Grafix. Centrum Poligrafii, Gdańsk

ISBN: 978-83-7908-017-5