



Schulz / Forum 16
2020



Nie mamy niczego bardziej własnego niż nasza biografia. Nawet ciało, w którym spędzamy całe życie od narodzin aż po śmierć, które zakorzenia nas w istnieniu, choć zarazem każdego dnia nas zdradza – jest tylko pożyczką z określonym, lecz zwykle ukrytym terminem zwrotu. Dopiero ten, kto patrząc na życie drugiego człowieka, mówi *gráphō*, przesuwając zdarzenia, rozległą nieraz serię przygód jego ciała w sferę wspólnych słów. Stając się dzięki tej deklaracji biografem, poszukuje on sensu tam, gdzie go (prawdopodobnie) nie ma i nigdy nie było. Ocalmy biografię właśnie jako formę ujmowania i rozumienia życia – także swojego. Jako „autobiografię każdego z nas” według formuły Gertrudy Stein. Przed biografami staje dzisiaj obowiązek tworzenia nowych dyskursów. Konieczne jest przyznanie pełnych praw biografom fragmentarycznym, skupionym wokół jednego tematu, pozostającym w fundamentalnej opozycji do ujęć całościowych, rozpiętych pomiędzy narodzinami i śmiercią. A także biografom jednej roli pełnionej przez lata lub jednego zdarzenia, wokół którego skupiają się wszystkie pozostałe. Obok nich zaś biografom równoległym, spletanym czy może związanym wielokrotnie, które afirmują oczywistą prawdę, że każde „ja” ustanawia się wobec jakiegoś „ty” i jakiegoś „on”. Lecz najważniejsze w tej nowej biografistyce wydaje się jak najszybsze przekroczenie granic jednostkowego życia. Pełne napięcia oczekiwanie – czy w szczelinie między dwiema egzystencjami, między byciem (jednego) a byciem (drugiego) pojawi się elektryczny łuk, który je połączy, ustanawiając ciągłość istnienia. Między tym, który umarł, a nowonarodzonym.

I dlatego – Schulz, jego biografia.

[spis treści]

Między śmiercią i narodzinami. Biografia (sr) / 3

[odczytania]

Katarzyna Warska Dzieciństwo w biografii pisarza. Przypadek Brunona Schulza / 5

Zbigniew Milczarek Biograficzna insynuacja / 23

Aleksandra Skrzypczyk Próba biografii akustycznej Brunona Schulza. Doświadczenia audialne / 28

Tymoteusz Skiba Witold Gombrowicz i Bruno Schulz. Biografie równoległe / 45

Postscriptum do biografii równoległych Schulza i Gombrowicza (ts) / 98

[fragmenty antropologiczne]

Robert Dion, Frédéric Regard Śmierć autora i jego żywoty / 99

Christian Klein Biografia jako figura myśli – założenia badań i narracji biograficznych / 111

[horyzont życia]

Marcin Romanowski Mimowolna sylwa. O książce Anny Kaszuby-Dębskiej *Bruno. Epoka genialna* / 121

Agata Tuszyńska W cieniu / 137

[horyzont dzieła]

Piotr Millati Mamy *Mesjasza!* / 147

Zbigniew Maszewski Ojciec i Schulz. O rysunku z okładki *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena* / 157

[Debora Vogel]

Debora Vogel Bruno Schulz / 175

Adam Stepnowski Debora Vogel w galicyjskim jidyszlandzie. Czasopismo „Cusztajer” / 176

Od nas. Teksty programowe redakcji „Cusztajera” / 191

Piotr Szalsza Wiedeńskie i lwowskie ślady Debory Vogel / 194

[noty o autorach] / 215

[abstracts] / 218

Rada redakcyjna

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

Redakcja

Katarzyna Lukas, Piotr Millati, Jakub Orzeszek (sekretarz redakcji), Stanisław Rosiek (redaktor naczelny), Piotr Sitkiewicz, Tomasz Swoboda, Katarzyna Warska, Marek Wilczyński, Zofia Ziemann

Wydawca

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

www.facebook.com/schulzforum
czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz
ug.academia.edu/SchulzForum/Zeszyty-Schulz-Forum

Adiustacja: Jakub Orzeszek, Piotr Sitkiewicz
Projekt graficzny: Janusz Gorski
DTP: Joanna Kwiatkowska
Druk i oprawa: Grafix. Centrum Poligrafii, Gdańsk

ISSN 2300-5823

Między śmiercią i narodzinami. Biografia

dla J. L. (który umarł) i dla W. O. (który się narodził)

Nie mamy niczego bardziej własnego niż nasza biografia. Nawet ciało, w którym spędzamy całe życie od narodzin (od poczęcia?) aż po śmierć, nawet to najbliższe nam, nasze własne ciało, które zakorzenia nas w istnieniu (i jego przyjemnościach), choć zarazem każdego dnia nas zdradza, niepostrzeżenie osuwając się coraz bardziej w starość, w brzydotę i zniedołężnienie – jest tylko pożyczką z wyraźnie określonym, lecz zwykle ukrytym terminem zwrotu. Ciało – niedoskonałe narzędzie życia, wehikuł, którym to coś nieokreślonego, kim (czym?) jest człowiek, przemieszcza się w czasie. Jego światowe p r z y g o d y składają się na serię życiowych zdarzeń, a one na biografię. I dopiero biografia – rozumiana tu etymologicznie jako zapis czyjegoś życia – wyzwala (się) z tej przeklętej gry w przemijanie, która zna tylko jedno zakończenie. I nie jest ono dobre. Biografia nie potrzebuje już biologicznego ciała swojego bohatera, choć jego życie (*bíos*), nad którym rozsnuwa retrospektywnie siatkę słów, nie potrafiło się bez niego obyć. Dopiero biografia – i tylko ona, jeśli nie liczyć śmierci – jako opowieść o życiu uwalnia (nas) z więzów cielesności. Ten, kto patrząc na życie drugiego człowieka, mówi *gráphō*, przesuwając zdarzenia, rozległą nieraz serię przygód jego ciała w sferę wspólnych słów. Stając się dzięki tej deklaracji biografem, poszukuje on sensu tam, gdzie go (prawdopodobnie) nie ma i nigdy nie było: w chaosie nieokreślonych tęsknot i pragnień, w cielesnej zmysłowości, w niejasnych słowach, które wypowiadamy z nadzieją, że zostaną zrozumiane i że nas ocalą przed zapomnieniem.

W biografistyce, w sztuce pisania biografii, sens (lub choćby hipoteza sensu) nadaje przygodności bycia porządek. Jest próbą włączenia życiowych zdarzeń w jakiś zewnętrzny ład ustanawiany, uwierzytelniany i podtrzymywany przez innych. Bez nich – bez tych, którzy żyją i stanowią wspólnotę pamięci i języka – każdy, kto się urodził, nie miałby szansy wzniesienia się ponad własne cielesne istnienie. Ulotne zdarzenia i ślady, które po nich pozostają w pamięci i w dokumentach, byłyby nieme. Niejasny pozostałby ich szyfr.

Z trudnych do zrozumienia powodów humanistyka na długi czas biografię upodrządziła. Strukturalizm i jego wyznawcy (aż do późnych, postmodernistycznych wnuków) przesuwali punkt ciężkości zainteresowań (więc także badań) z twórcy na wytwór, z autora na tekst. Zadekretowana przez Rolanda Barthes'a w 1968 roku „śmierć autora” przez dwie lub nawet trzy dekady była prawie powszechnym zawołaniem. Uprawianie biografistyki wydawało się zajęciem pośledniejszym niż rozmaite egzegezy tekstu i coraz bardziej wymyślne spekulacje teoretyczne i metodologiczne projekty, których – po tym, jak je

ogłaszano światu – na ogół nikt jednak nie podejmował. Lekceważeniu biografistyki jako formy uprawiania nauki towarzyszył – paradoksalnie – jej niebywały rozkwit i coraz większa popularność wśród szerokiego kręgu czytelników, którzy odnajdowali w jej wytworach zajmujące i pouczające dzieje życia wielkich ludzi. Ale też seryjnych celebrytów – niestety.

Zostawmy jednak na boku humanistów z ich wiecznymi rozterkami. Ocalmy biografię jako formę ujmowania i rozumienia życia – także własnego, jako „autobiografię każdego z nas” według słynnej formuły Gertrudy Stein. Zachowajmy biografię dla tych wszystkich, którzy mają potrzebę życia refleksyjnego, którzy chcą – jak to ujęła Maria Janion – „wiedzieć, co przeżyli”. To im (to n a m) b i o g r a f i a n a d a l j e s t p o t r z e b n a. Już nie tyle w formie dawnych „żywołów przykładowych” czy uczonych syntez łączących „życie i twórczość”, ile jako sposób odnajdywania (jakiegoś) sensu w mrocznym gąszczu przygód ciała.

Nie wiem, czy wszyscy zwolennicy ogłoszonego przed paru laty „zwrotu biograficznego” podzielają tę niewiarę, że są zatem naszymi (moimi) braćmi w wątpleniu w istnienie przedustawnego ładu życia. Mam nadzieję, że tak. Bo przecież nie sposób już chyba dzisiaj podtrzymywać nadziei, że sens ogólny czyjś istnienia można uchwycić w jednorazowym akcie *gráphō*. Biografistyka, jeśli nie chce być tylko poczytna, nie powinna pozostać taka jak dotąd. Przed biografiami poszukującymi mnogich sensów jednostkowych istnień staje dzisiaj obowiązek tworzenia nowych form dyskursu biograficznego.

A zatem jest konieczne przyznanie pełnych praw biografiom fragmentarycznym, częściowym, skupionym wokół jednego tematu czy fantazmatu, pozostającym w fundamentalnej opozycji do ujęć całościowych, rozpiętych pomiędzy narodzinami i śmiercią. A także biografiom jednej roli odgrywanej przez lata lub jednego zdarzenia, wokół którego skupiają się wszystkie pozostałe. A obok nich biografiom akustycznym (dźwiękowym) albo – to przecież możliwe – biografiom, w których uprzywilejowanym sposobem osadzania się w istnieniu byłoby oko i patrzenie, jak choćby w wypadku życia Cézanne’a. A obok nich biografiom równoległym, paralelnym, biografiom splątanim czy może związanym wielokrotnie, które afirmują tę oczywistą prawdę, że każde „ja” ustanawia się wobec jakiegoś „ty” i jakiegoś „on”.

Nie muszę dodawać, że fundamentem tych wszystkich ryzykownych dyskursów biograficznych powinny być gruntowne poszukiwania źródłowe. A także ich wyraz: kalendarium, które ustawiając na linii czasu (po Schulzowsku zdestruowane), wchłania i porządkuje całą istniejącą dokumentację jednostkowego życia.

Najważniejsze w tej nowej biografistyce wydaje się jednak jak najszybsze w y j ś c i e poza granice jednostkowego życia. Pełne napięcia oczekiwanie – czy w szczelinie między dwiema egzystencjami, między byciem (jednego) a byciem (drugiego) pojawi się elektryczny łuk, który je połączy, ustanawiając ciągłość istnienia. Między tym, który umarł, a nowo narodzonemu.

I dlatego – Schulz, jego biografia.

[odczytania]

Katarzyna Warska: Dzieciństwo w biografii pisarza. Przypadek Brunona Schulza

Tradycyjny model całościowej biografii pisarza zakłada, że autor podejmie próbę opowiedzenia życia bohatera od narodzin do śmierci – zazwyczaj z odtworzeniem historii rodowej, a nieraz też z dziejami pośmiertnymi ciała lub przywołaniem aktów pamięci po zmarłym¹. W tym modelu biograf stara się odsłonić przed czytelnikiem wszystkie fazy życia bohatera. Model selektywny, reprezentowany przez wszelkiego rodzaju biografie tematyczne, przewiduje zaś dobór wydarzeń ze względu na wybrany aspekt ludzkiej egzystencji albo koncentruje się na danej fazie życia bohatera. (Oba te modele mogą występować w wariancie chronologicznym lub zakładającym inny porządek prezentacji wydarzeń, na przykład z perspektywy kluczowego momentu życia, który zostaje opowiedziany na początku, lub w porządku tematycznym, na przykład miejsc lub osób).

dwa modele biografii

Takie książki jak *Regiony wielkiej herezji* Jerzego Ficowskiego, *Schulz pod kluczem* Wiesława Budzyńskiego, *Bruno. Epoka genialna* Anny Kaszuby-Dębskiej, a w jakimś sensie także należące do gatunku biograficznego dwa teksty Jerzego Jarzębskiego: *Schulz* z serii „A to Polska właśnie” i wstęp do wydania w serii „Biblioteka Narodowa”, są z założenia

1 Ciągłość między biografią a nekrografią potwierdzają choćby słowa Janusza Sławińskiego: „Śmierć wybitnej osoby (wiemy to od Gundolfa) nie jest bynajmniej kresem dziania się jej biografii” (J. Sławiński, *Czas wspomnień*, w: *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*, oprac. i wstępem poprzedził J. Sławiński, Warszawa 1976, s. 7).

próby
scalenia

całościowe². Przyświecał im cel ogarnięcia wszystkiego, co do tej pory znane (Ficowski, Jarzębski, Kaszuba-Dębska), albo uzupełnienia dotychczasowego stanu wiedzy o nowe elementy (Budzyński), zasadniczo pochodzące ze wszystkich faz i obszarów życia, a więc niepoddawane selekcji tematycznej. Jak trudne stało przed autorami tych biografii zadanie, wyjaśnia Jarzębski: „Bruno Schulz nie był pisarzem, o którym łatwo byłoby napisać książkę skomponowaną według modelu «życie i twórczość». To, co o jego życiu wiemy, nie nadaje się na romantyczną fabułę. [...] Biografia Schulza zaiste nie jest tematem na dłuższą narrację”³. W związku z tym Jarzębski docenia działania Ficowskiego: „Czytelnikowi urodzonemu blisko końca naszego wieku niełatwo czasami z dzisiejszej perspektywy zrozumieć, dlaczego biografia Schulza wymagała tak żmudnych zabiegów rekonstruktorskich, którym Jerzy Ficowski, naczelnny znawca schulzowskiej problematyki, nieledwie życie poświęcił. W rzeczywistości te badania dlatego były tak trudne, że naturalne środowisko pisarza, środowisko galicyjskich Żydów, zostało przez wojnę przetrzebione nieomal do zniknu”⁴.

biografie
selektywne

Selektywny model biografii na pierwszy rzut oka wydaje się mniejszym wyzwaniem. Przeczą temu jednak dwie tematyczne biografie Andrzejewskiego autorstwa Anny Synoradzkiej-Demadre: *Andrzejewski i Jerzy Andrzejewski. Przyczynek do biografii prywatnej*⁵. Trudno je nazwać skromnymi i niewątpliwie stoi za nimi tytaniczna praca. Od modelu selektywnego zaczęła Kaszuba-Dębska, publikując najpierw *Kobiety i Schulza*⁶. W tym *herstory* w dużym stopniu chodzi też o Schulza, tyle że jego życie zostaje opowiedziane z perspektywy relacji z kobietami (co wcześniej uczynił Jarzębski w podrozdziale „Kobiety” w popularnonaukowym *Schulzu*). Podobną drogę pokonała Klementyna Suchanow, która najpierw przygotowała *Argentyńskie przygody Gombrowicza*, a następnie całościową biografię zatytułowaną *Gombrowicz. Ja, geniusz*⁷. Od ogółu do szczegółu zaś przeszedł Budzyński. Pod model selektywny mogliby podlegać *Uczniowie Schulza*, w których patrzy na losy pisarza przez pryzmat relacji jego byłych podopiecznych. Przy okazji, podobnie jak Kaszuba-Dębska,

2 Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002; W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, Warszawa 2001; A. Kaszuba-Dębska, *Bruno. Epoka genialna*, Kraków 2020; J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejrane i uzupełnione, Wrocław 1998 (BN I 264); idem, *Schulz*, Wrocław 1999.

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

4 Ibidem, s. 39.

5 A. Synoradzka-Demadre, *Andrzejewski*, Kraków 1997; eadem, *Jerzy Andrzejewski. Przyczynek do biografii prywatnej*, Warszawa 2016.

6 A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2016.

7 K. Suchanow, *Argentyńskie przygody Gombrowicza*, Kraków 2005; eadem, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 1, Wołowiec 2017.

opowiada inną historię – uczniów, którzy są jego rozmówcami, i innych mieszkańców Drohobycza, w ten czy inny sposób wplecionych w rozległą sieć relacji z Schulzem⁸. Jeszcze bardziej Budzyński oddala się od Schulza we – wcześniejszym niż *Uczniowie – Mieście Schulza*⁹.

■

Niezależnie od wyboru modelu biografii Schulza za próbą jej napisania stoją zasadniczo dwie motywacje. Pierwsza to ukazanie tak zwanej prawdy o bohaterze, jego życiu i otoczeniu. Istnienie tej motywacji potwierdzają liczne fragmenty autotematyczne w biografiach. Na przykład Kaszuba-Dębska deklaruje na wstępie do *Brunona. Epoki genialnej*: „Oddaję w Państwa ręce biografię Brunona Schulza. Artysty wybitnego, towarzyszącego mi w twórczej drodze od najmłodszych lat, słowem i wyobraźnią w jakimś sensie nadal oddziaływającego na postrzeganie przeze mnie rzeczywistości. Moją intencją jest opowiedzenie w takim stopniu, w jakim pozwalają na to obecne źródła, historii prawdziwej”¹⁰.

pierwsza
motywacja
biografa

W dobie ponowoczesności dobrze wiemy, że cel ten, zdefiniowany jako uchwycenie istoty tego, co się tak naprawdę stało w przeszłości, jest zupełnie nieosiągalny. Przyczyn takiego stanu rzeczy można wypisać całą listę, skróć ją roboczo do trzech punktów, ponieważ jest to sprawa dla humanistyki już właściwie zamknięta. (1) Wiemy, że sama reprezentacja zarażona jest niemocą. Nie odsyła do niczego poza sobą samą, ze swej istoty zakłada nieobecność tego, co ma przedstawiać¹¹. (2) Żadna obiektywna wizja historii nie jest dostępna poznawczo, co wynika z charakteru przeszłości, która jest tylko konstruktem (historię piszą zwycięzcy; składają się na nią fakty, a nie zdarzenia itd.)¹². Wszystko, co pozostaje po bohaterze biografii, naznaczone jest piętnem – kreacji, przypadku, nietrwałości pamięci. (3) Biograf jest tak uwikłany w język, którym się posługuje, że jego biografia niewiele różni się od powieści. Dlatego White pisał: „każdy zapis jest epizodem konfliktu między

przyczyny
nieistnienia
prawdy

8 W. Budzyński, *Uczniowie Schulza*, Warszawa 2011.

9 Idem, *Miasto Schulza*, Warszawa 2005.

10 A. Kaszuba-Dębska, *Bruno. Epoka genialna*, Kraków 2020, s. 9. W wywiadzie przeprowadzonym przez Polinę Justovą Kaszuba-Dębska wyjaśnia powody, dla których podjęła się pisania biografii: „Ale przede wszystkim brakowało mi całościowej biografii, której dominantą byłaby prawda, może bolesna, ale prawda, a nie mityczna poetycka opowieść” (<https://culture.pl/pl/artykul/anna-kaszuba-debska-schulz-czytany-na-nowo-wywiad-0>; dostęp: 24.01.2021).

11 Zob. M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999; idem, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy badawcze*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, wyd. 2, Kraków 2012, s. 287–333.

12 Zob. H. White, *Zdarzenie historyczne*, przeł. R. Borysławski, w: idem, *Proza historyczna*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2009, s. 251 i nast.

poetyckimi przedstawieniami prawdopodobnych wersji przeszłości”¹³. Odwołanie do poezji jest może tym bardziej celne niż do powieści, że za pomocą słów biograf konstruuje własną wersję opowieści o bohaterze, w której pisze tyleż o tym, o kim pierwotnie zamierzał, co o sobie samym – niepodobna bowiem uniknąć elementów autobiografii w biografii. Stanisław Rosiek określa to jako banalną prawdę, pisząc tym razem nie o badaniach nad Schulzem, lecz nad Mickiewiczem, „że studiowanie czyjejs biografii – zwłaszcza biografii wielkiej – rzadko bywa bezinteresowne, że biograf wnosi siebie samego, swoje horyzonty, swoją moralność. I wedle niej kroi wizerunek swego bohatera”¹⁴.

Nie ma biografii, która nie osuwałaby się w inny gatunek, nie nosiła znamion dodatkowej konwencji literackiej. White – rozwijając model Northropa Frye’a – wyznaczył cztery wzorce fabularne pisarstwa historycznego: tragedię, komedię, satyrę i romans¹⁵. Schulzologowie, analizując biografie autora *Sklepów cynamonowych*, szukają szczegółowszych odpowiedzi. Na przykład Jakub Orzeszek dostrzega w tekstach Ficowskiego efekt żałoby po zmarłym Schulzu¹⁶. Tak rozpatrywane *Regiony wielkiej herezji* są tyle biografią, ile elegią. Jerzy Kandziora pamięta, by w kontekście Ficowskiego „przywołać tradycję wielkiej powieści realistycznej, której autor *Regionów wielkiej herezji* był admiratorem”¹⁷. Marcin Romanowski natomiast uznaje *Schulza pod kluczem* Budzyńskiego za biografię reportażową, która stawia pamięć ponad historią¹⁸.

Wydaje się jednak, że jakaś – choćby bardzo cienka – nić łączy „realne” wydarzenia z opowieścią biografą – niechby to była tylko jego dobra wola. Philippe Lejeune zapewnia: „Bez wątpienia prawda jest nieosiągalna, szczególnie gdy dotyczy życia ludzkiego, ale pragnienie jej zdobycia określa pole dyskursu i aktów poznawczych, pewien typ relacji ludzkich, bynajmniej nie iluzorycznych”¹⁹. Biografowi pozostaje zatem do spełnienia wyrażona przez Paula Ricœura potrzeba snucia narracji. Mimo że prawda wciąż i wciąż wymyka się opowiadającemu, nieobojętna etyczna narracja pozostaje ważnym narzędziem (czy raczej działaniem), za

bardzo
cienka nić

13 H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, przeł. M. Wilczyński, w: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, s. 105.

14 S. Rosiek, *Mickiewicz (po śmierci). Studia i szkice nekrograficzne*, Gdańsk 2013, s. 10.

15 H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, s. 68–87. Zob. też: N. Frye, *Anatomia krytyki*, przeł. M. Bokiniec, Gdańsk 2012.

16 J. Orzeszek, *Schulz i żałoba. O drugim ciele pisarza*, „Schulz/Forum” 14, 2019, s. 168–185.

17 J. Kandziora, *Jerzy Ficowski o Schulzu – między rekonstrukcją a retoryką. (Refleksje nad „Regionami wielkiej herezji”)*, „Schulz/Forum” 3, 2013, s. 58.

18 M. Romanowski, *Biografia reportażowa w epoce upamiętnienia. O „Schulzu pod kluczem” Wiesława Budzyńskiego*, „Jednak Książki. Gdańskie czasopismo humanistyczne” 2016, nr 5, s. 42.

19 P. Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię?*, przeł. R. Lubas-Bartoszyńska, w: idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, Kraków 2007, s. 5.

pomocą którego moglibyśmy poznawać siebie innego i innego drugiego – tego-który-jest-sobą²⁰. Tą nieesencjalną drogą stara się podążać na przykład Hanna Kirchner: „Czy ten dystans pozwala mi dotrzeć do Nałkowskiej «prawdziwej», pozbawionej masek i kostiumów, odartej z zasłon samozłudy? Założenie jest nieprawidłowe. Bieg życia pisarki, zapis jej doświadczenia wewnętrznego potwierdzają wiedzę o człowieku, jakiej dopracowała się w swoim dziele, i jej ona także dotyczy. To właśnie próbuję w tej książce uwidocznic – że «prawdziwy» jest człowiek w c a ł o ś c i swoich najbardziej nawet sprzecznych pierwiastków. Günter Grass nie bez przyczyny sięgnął w swojej autobiografii po metaforę obierania cebuli. Ona bowiem jest tylko jednością warstw, do ostatniego płątka”²¹.

Przyjmijmy zatem, że wartością jest sama próba docierania do prawdy, a także – zgadzając się tym samym z Frankiem Ankersmitem – że mimo wszystko były jakieś zdarzenia, do których poznania – mimo wiedzy o nieuchronności swej klęski – nieustannie i wytrwale dąży badacz przeszłości, którym jest autor biografii²². Prawdą w biografii nie nazwiemy wtedy tego, co się wydarzyło. Będzie nią prawda obrazu, jak w metaforze Ankersmita, który widzi historyka jako artystę malarza oddającego ogólny klimat sceny²³.

prawda
obrazu

Przyjęcie choćby słabej, Ankersmitowskiej definicji prawdy zdaje się bynajmniej nie zwalniać biografę ze zobowiązań, które ma względem swego bohatera, a w każdym razie – jak to stwierdziłam wyżej – sami biografowie czują ten ciężar na swoich barkach. Reprezentacja mimo zastępowania oryginału dąży, by mu dorównać²⁴. Decyzje biografy dotyczące doboru materiału i sposobów jego prezentacji nie pozostają bez moralnych konsekwencji. Jak to aforystycznie ujął Ricoeur – „nie ma opowieści obojętnej etycznie”²⁵. W wypadku biografii komplikacje etyczne mają dodatkowy wymiar. Biograf bowiem podpisuje pakt moralny, nazwijmy go zgodnie z tradycją paktem biograficznym, który chroni czytelnika dającego wiarę w opowieść i przyjmującego zasady narzucane przez autora i tekst. Bez tej umowy odbiorca stałby na z góry przegranej pozycji²⁶.

20 P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, naukowo oprac. i wstępem poprzedziła M. Kowalska, Warszawa 2018, zwłaszcza „Badanie VI. Ten-który-jest-sobą i tożsamość narracyjna”.

21 H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, wyd. 2, Warszawa 2011, s. 9. Podkreślenie – H. K.

22 Zob. F. Ankersmit, *Sześć tez o narratywistycznej filozofii historii*, przeł. E. Domańska, w: idem, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, pod red. i ze wstępem E. Domańskiej, Kraków 2004.

23 F. Ankersmit, *Zwrot lingwistyczny: teoria literatury a teoria historii*, w: idem, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*, s. 88 i nast.

24 Zob. F. Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2001, nr 2 (3), s. 21.

25 P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, s. 191–192.

26 Termin „pakt biograficzny”, niejednokrotnie wykorzystywany w badaniach biograficznych, został oczywiście ukuty na zasadzie analogii do paktu autobiograficznego Philippe’a Lejeune’a.

■

zdarzenia
apelują

Przeanalizowaliśmy aspekt jakościowy relacji między życiem a biografią, pozostaje nam zatem do omówienia relacja ilościowa. Narodziny i śmierć wyznaczają początek i koniec osi czasu, na której można oznaczyć policzalną i uchwytą liczbę punktów (zdarzeń) i zakresów (okresów, faz życia). Na mocy zobowiązania wobec bohatera i czytelnika zdarzenia oznaczone na tej osi w nieokreślony sposób apelują do biografę o reprezentację w jego opowieści. To, co się wydarzyło, powinno zostać opowiedziane. Plan opowieści i plan życia powinny być zbieżne. Oczywiście i tej powinności nie da się wypełnić – jest to technicznie niemożliwe, ale też strategicznie niepotrzebne. Nie wszystko nas (zarówno biografów, jak i czytelników) bowiem interesuje. W tym sensie każda biografia całościowa ma wymiar selektywny, jest częstką, wycinkiem, epizodem. Michał Paweł Markowski pisał na ten temat dla „Tygodnika Powszechnego”: „Jako narracja na temat życia, biografia jest sztuką wykluczeń, wyborów i pominięć”²⁷.

nieuchronna
selekcja

Biograf celowo skupia uwagę odbiorcy na różnych wydarzeniach. Najpierw dobiera te, o których w ogóle zamierza opowiedzieć, następnie ustawia je w odpowiedniej kolejności w toku narracji. Na przykład Kaszuba-Dębska zaczyna *Brunona. Epokę genialną* od próby rekonstrukcji wyjazdu Schulza do Paryża. Budzyński powraca do śmierci, a Jarzębski do narodzin Schulza²⁸. Więcej i dłużej biograf opowiada o tych zdarzeniach, które z jakiegoś powodu uważa za szczególne. Chciał tego już amerykański historyk Paul Murray Kendall, którego słowa następująco referuje Anita Całek: „autor [biografii] winien przeznaczać więcej miejsca na określone wydarzenia nie w zależności od ilości posiadanego materiału, lecz uwzględniając wagę konkretnego faktu w życiu portretowanej postaci”²⁹.

Dobierając ważne wydarzenia, autor może iść za głosem intuicji, za wierzać wyznaniu samego bohatera, który uważał jakieś wydarzenie za ważne na jego życiu, opierać się na tradycji w badaniach nad danym bohaterem, przestrzegać hierarchii swoich czasów i/lub obowiązującej konwencji pisania biografii. Sylwia Chwedorczyk kieruje się współczesną,

27 M. P. Markowski, *Cień biografę. Życie odkrywane*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 17, dod., także online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/cien-biografę-145068> (dostęp: 24.01.2021).

28 W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, rozdz. „Krwawy czwartek” oraz „Zawiadowca gabinetu rysunkowego”; J. Jarzębski, *Schulz*, s. 7 i 28..

29 A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Kraków 2013, s. 30.

mającą pobudki etyczne potrzebą odsłaniania wcześniej tabuizowanej relacji homoseksualnej między Anną Kowalską a Marią Dąbrowską (przez co – nawiasem mówiąc – odtwarza w narracji swojej biografii dominację Dąbrowskiej nad Kowalską; szczęśliwie patrzy na życie poetki przez pryzmat innej kobiety, gdyby zaś ogłosiła jako biografię książkę w istocie poświęconą relacji kobiety z bardziej wpływowym mężczyzną, pewnie poważnie naraziłaby się liberalnej krytyce)³⁰. Proces wytoczony przez spadkobierców Ryszarda Kapuścińskiego ściągnął na siebie Artur Domosławski, który przedstawił wydarzenia z życia reportera, stawiając pytanie o granicę prywatnego i publicznego, etycznego i nieetycznego, co prawdopodobnie okazało się aktem założycielskim dla nowoczesnej polskiej biografistyki³¹. Motywacje biografów mogą być zupełnie indywidualne, jak w wypadku Synoradzkiej, która włączyła do biografii prywatnej Andrzejewskiego rozdział rozsadzający jej konstrukcję, by naprawić swój błąd z poprzedniej książki³². Tradycyjnie w biografiiach Schulza najważniejsza wydaje się jego śmierć: założycielska dla *Regionów wielkiej herezji*, rozpoczynająca *Schulza pod kluczem*, rozpisana na wiele wersji w *Brunonie. Epoce genialnej*, tłumacząca kształt wstępu do wydania w „Bibliotece Narodowej” i może tylko w serii „A to Polska właśnie” potraktowana jak inne wydarzenia i zgodna z popularnonaukową konwencją serii, w której życiorysy bohaterów zostają zunifikowane.

biografia
w cieniu
śmierci

Mimo rady Kendalla dumni ze swoich odkryć biografowie nieraz wydłużają i nasycają szczegółami pewne partie opowieści, gdy zbiorą na jakiś temat wiele informacji. Wtedy dane wydarzenie zostaje dowartościowane, a następnie nawet głęboko utrwalone w tradycji niejako przez przypadek. W wypadku Schulza nieźle opisane zostają relacje z osobami, do których listy ocalały mimo niszczycielskiego wpływu Historii: Deborą Vogel, Józefiną Szelińską, Romaną Halpern, Anną Płockier. Nie podważam ich roli w życiu Schulza. Co natomiast z tymi, o których nic nie wiemy lub wiemy bardzo mało, jak tajemnicza Stefania Dretler-Flin? Słowem nie wspomina o niej Kaszuba-Dębska, która cytuje za to obszerne narzekania Schulza na niesforność drohobyckiej młodzieży szkolnej³³.

Biograf może też skracać swoją opowieść na jakiś temat, jeśli uważa go za nudny dla czytelnika lub nieistotny, albo nawet omijać w potencjalnej narracji znane sobie wydarzenia czy całe ich sekwencje. W takim wypadku wie, że coś spotkało bohatera, ale celowo skrywa to przed czytelnikiem – zapewne w imię tej samej prawdy, dla której inne wydarzenie

30 S. Chwedorczuk, *Kowalska. Ta od Dąbrowskiej*, Warszawa 2020.

31 A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010.

32 Zob. A. Synoradzka-Demadre, *Jerzy Andrzejewski*, s. 13.

33 A. Kaszuba-Dębska, *Bruno*, s. 135–137.

skazane na
banicję

opisuje ze szczegółami. Jego wybory mogą być jednostkowe, ale konkretne tematy bywają pomijane lub tylko wzmiankowane ze względów kulturowych czy *stricte* ideologicznych, analogicznie do reprezentowania i nadreprezentowania innych tematów. Rosiek – kreśląc projekt kalendarza życia Schulza – sięgnął po metaforę wygnania: „Wybór bowiem jest prawem (często stosowanym opacznie) i przywilejem (często nadużywany) biografa, który tworzy dyskurs wedle własnej zasady, włączając w jego ramy zaledwie część znanych mu zdarzeń, inne skazując na banicję: marginalizację lub zapomnienie”³⁴. Takim zaś komentarzem opatrzył działania Ficowskiego Marcin Romanowski: „Rozważając problem (nie)obecności sfery erotycznej w biografii, powinniśmy oczywiście brać pod uwagę kontekst kulturowy, w jakim narracja biograficzna powstaje, a także w jakim powstają świadectwa, na których biograf opiera swą pracę. Ów kontekst kulturowy kształtuje ramy tego, co na temat seksualności bohatera można powiedzieć. To, co z naszej perspektywy, z perspektywy drugiej dekady XXI wieku, wydaje się nadmiernie powściągliwe, w czasach pisania *Regionów* (lata sześćdziesiąte XX stulecia) było po prostu kwestią *decorum*”³⁵. Gdy czytam *Regiony wielkiej herezji*, nie mam poczucia, że Ficowski pomijał masochizm Schulza. Po prostu dziś wiemy, że nie pisał o wszystkim, o czym mówili mu świadkowie. I oczywiście, dla Ficowskiego masochizm Schulza był raczej strategią artystyczną niż faktem biograficznym. Ale Schulz masochista nie podzielił pośmiertnego losu pisarzy homoseksualistów, których seksualność przez dekady pozostawała przemilczana.

przymus
milczenia

Przyczyną niedoreprezentowania lub pomijania pewnych wydarzeń w biografii jest też niedostateczna ilość materiału lub niewiedza na jakiś temat. W takim wypadku biograf może tylko o czymś napomknąć lub postawić hipotezę, świadomie przemilczeć temat, by nie wprowadzić czytelnika w błąd, lub w ogóle nie mieć wiedzy o jakimś wydarzeniu. W wypadku Schulza – jak to przejmująco określił Ficowski – archiwum jest skromne i nastęrcza biografom wielu trudności: „Wojna, zmiana granic kraju, śmierć większości najbliższych przyjaciół Schulza, zagłada jego obfitej korespondencji, zaginięcie wszystkich jego autografów i rękopisów – wszystko to sprawiło, że trzeba było działać prawie po omacku, często metodami nieomal detektywistycznymi, a niekiedy – archeologicznymi. Tak dokładnie zaprzepaścił się czas jego biografii i jej bliscy świadkowie”³⁶. I tak żaden z dotychczasowych biografów nie wiedział o faktycznym debiucie Schulza, którym było opowiadanie

34 S. Rosiek, *Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)*, „Schulz/Forum” 6, 2015, s. 75.

35 Zob. M. Romanowski, *Masochizm Schulza w ujęciu Ficowskiego*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 100–101.

36 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 14.

Undula, opublikowane pod pseudonimem Marceli Weron w czasopiśmie nafciarzy „Świt”³⁷. Kaszubie-Dębskiej udało się wspomnieć o tym fakcie we wstępie, gdy reszta książki była już gotowa³⁸. Dopiero od czasu digitalizacji metryk urodzenia wiadomo również, że rodzice Schulza nie mieli tylko trojga dzieci, które dożyły wieku dorosłego. Niejednokrotnie biografowie są zmuszeni sygnalizować zdarzenia, o których niewiele wiadomo, dotyczy to również biografów Schulza. Mimo że przez pierwsze cztery lata edukacji uczył się on w męskiej szkole ludowej, zarówno Ficowski, jak i Jarzębski piszą tylko o jego okresie gimnazjalnym. Budzyński cytuje ucznia, który wspominał, że chodził do tej samej szkoły co Schulz. Dopiero Kaszuba-Dębska porusza temat szkoły ludowej, ale nie dysponuje materiałami, by podawać jakieś szczegóły³⁹.

■

„Weźmy za przykład historię całego życia, tak często spotykaną w literaturze XIX wieku. Na fabułę składają się narodziny bohatera, jego dzieciństwo, dojrzewanie, służba wojskowa, pierwsza miłość, ambicje społeczne, stopniowe niedołączenie oraz śmierć. Można określić liczbę stron przeznaczoną na każdy z tych etapów. To proste ćwiczenie często pokazuje, że niektórym z nich poświęca się więcej uwagi niż innym. Na przykład dzieciństwo jest zazwyczaj szybko streszczane, podczas gdy o «pierwszej miłości» pisze się o wiele bardziej szczegółowo” – tak Mieke Bal pisze o relacjach czasowych między fazami życia bohatera dziewiętnastowiecznej powieści⁴⁰. Często podobny układ możemy zaobserwować w wypadku biografii pisarzy. Dzieciństwo podlega bowiem wszystkim znanym z powieści mechanizmom skracania i pomijania. Przyznaje to Anna Arno: „Dla biografę pierwsze dwadzieścia lat życia bohatera to właściwie jeden rozdział, dużo tu gdybania, historia miasta, z którego pochodził, dzieje rodziny. Ale już dwadzieścia lat między czterdziestką a sześćdziesiątką albo między sześćdziesiątką a osiemdziesiątką, to jest potężna praca”⁴¹.

Podejście do tematu dzieciństwa w biografistyce można by prześledzić w czasie – tak jak na ogólnym poziomie kultury Zachodu zrobił to

wszystkie
strony
dzieciństwa

37 Zob. Ł. Chomycz, *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*, przeł. A. Pomorski, „Schulz/Forum” 14, 2019, s. 13–32.

38 A. Kaszuba-Dębska, *Bruno*, s. 12–13.

39 Ibidem, s. 133–137. Por. K. Warska, *1898–1902*, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/1898-1902> (dostęp: 12.01.2020).

40 M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012, s. 102.

41 *Biografia. O atrakcyjności gatunku i jego pułapkach*, w rozmowie uczestniczyli: A. Arno, A. Czabanowska-Wróbel, G. Kubica-Heller, M. Szumna, M. Urbanowski, T. Walas i M. Wyka, moderowała A. Pekaniec, „Dekada Literacka” 2018, nr 2/3 (36/37), s. 39.

niegodne
biografii

Philippe Ariès. Bez wątpienia kulturowe klisze odbijają się w biografistyce. Do pewnego czasu dzieciństwo wydaje się użyteczne w biografii pisarza tylko wtedy, gdy biograf odkryje w nim jakieś wydarzenie formacyjne. Jeśli rutyna życia dorosłego pisarza mało kogo interesuje, coś dopiero powiedzieć o codzienności dziecka? Kto zabawę w chowanego z przyjaciółmi z dzieciństwa potraktuje równie poważnie jak wymianę korespondencji z innym wybitnym literatem? Z przeświadczenia o niewielkiej wadze wydarzeń z pierwszych kilkunastu lat życia wynika też brak materiałów do pisania biografii. Niewiele się zachowuje z tego okresu i niewiele można z niego rekonstruować.

Natomiast analizując biografie synchronicznie, można zaobserwować różnice w zależności od przyjętej przez autora konwencji biograficznej. Dzieciństwo jest raczej pobieżnie omawiane w monografiach typu życie i twórczość, takich jak wstępy do edycji w „Bibliotece Narodowej”. Michał Głowiński we wstępie do *Wierszy wybranych* Tuwima pomija jego dzieciństwo⁴². Andrzej Zawada poświęca dzieciństwu Iwaszkiewicza sześć akapitów – niecałe trzy strony na 21 stron całego segmentu biograficznego⁴³. Trzy akapity o dzieciństwie Leśmiana znajdziemy w opracowaniu autorstwa Jacka Trznadla⁴⁴. Sześć akapitów na dwóch stronach w stosunku do 42 stron całości, traktowanych łącznie życia i twórczości, poświęca Ewa Wiegandtowa dzieciństwu Wittlina⁴⁵. Podobnie sześć akapitów – dwie strony w stosunku do 41 stron opowieści o całym życiu Zegadłowicza – zajmuje Mirosławowi Wójcikowi opowiedzenie jego dzieciństwa⁴⁶. Tych sześć akapitów wydaje się więc średnią objętością opowieści o dzieciństwie we wstępach do edycji w „Bibliotece Narodowej”. Ten wynik przekraczają noty o pisarzach, których ojcowie byli pisarzami. Włodzimierz Bolecki we wstępie do *Pożegnania jesieni* rozpiął dzieciństwo Witkacego na czternaście akapitów – prawie sześć stron, z których stroną zajmuje opowieść o chrzcie – na 31 stron „Informacji biograficznych”⁴⁷. Natomiast Jan Błoński dzieciństwu Witkacego poświęcił jedenaście akapitów zajmujących cztery i pół strony na 26 stron całego życiorysu⁴⁸. Włodzimierz Wójcik we wstępie do *Granicy* podważyłby tezę o marginalizacji dzieciństwa we

sześć
akapitów

42 M. Głowiński, *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, wyd. 4 rozszerzone, Wrocław 1986.

43 A. Zawada, *Wstęp*, w: J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania wybrane*, oprac. A. Zawada, Wrocław 2001, s. V–XXI.

44 J. Trznadel, *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, wyd. 1 elektroniczne, na podstawie wyd. 3 rozszerzonego (1991), Wrocław 2019, epub.

45 E. Wiegandtowa, *Wstęp*, w: J. Wittlin, *Sól ziemi*, oprac. E. Wiegandtowa, Wrocław 1991, s. VI–XLII.

46 M. Wójcik, *Wstęp*, w: E. Zegadłowicz, *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*, oprac. M. Wójcik, Wrocław 2006, s. VII–XLVIII.

47 W. Bolecki, *Wstęp*, w: S. I. Witkiewicz, *Pożegnania jesieni*, wstęp i oprac. W. Bolecki, Wrocław 2017, s. V–XI.

48 J. Błoński, *Wstęp*, w: S. I. Witkiewicz, *Wybór dramatów*, wyboru dokonał i wstępem poprzedził J. Błoński, tekst i przypisy oprac. M. Kwaśny, wyd. 2 poprawione, Wrocław 1983, s. V–XXIX.

wstępach do wydań w „Bibliotece Narodowej” z 11 akapitami o pierwszych kilkunastu latach życia Nałkowskiej na 18 akapitów całej opowieści, ale tytułując tę część swojego tekstu „Środowisko rodzinne”, właściwie potwierdza regułę. Przy czym w części poświęconej literaturze nie brakuje we wstępie Włodzimierza Wójcika młodzieńczych lektur Nałkowskiej oraz jej debiutu w wieku lat 14⁴⁹. We wstępie Wiegandtowej do *Romansu Teresy Hennert* zaś poznajemy Nałkowską nastoletnią, autorkę i bohaterkę swoich *Dzienników*, pensjonarkę i początkującą pisarkę. Temat tej opowieści, na którą składa się 25 akapitów, trudno nazwać dzieciństwem; mowa jest raczej o wczesnej dojrzałości i jej rodzinno-społecznych okolicznościach⁵⁰.

Inny standard wyznaczają dwudziestopierwszowieczne biografie totalne. Na przykład Radosław Romaniuk w biografii Iwaszkiewicza szczegółowo analizuje relacje rodzinne, klimat dzieciństwa, zetknięcia z kulturą i sztuką, edukację, rozrywki, wychowanie i socjalizację, podróże, śmierć ojca, przeprowadzki do Warszawy, Elizawetgradu i Kijowa ze wszystkimi ich konsekwencjami, pierwsze przebliski talentu literackiego, udzielanie korepetycji niewiele młodszym uczniom, relacje z rówieśnikami, rodzący się (homo)erotyzm i dramaty egzystencjalne⁵¹. Podobnie Suchanow, która jeszcze szerzej i jeszcze szczegółowiej zarysowuje tło dorastania Gombrowicza⁵².

biografie
totalne

Jednocześnie dzieciństwo można uznać za najważniejszy okres w życiu człowieka. Twierdzi tak od swego zarania psychoanaliza. Zacytujmy na przykład słowa jej ojca, Zygmunta Freuda, z niedokończonego *Zarysu psychoanalizy*: „doświadczenie psychoanalityczne przekonało nas o całkowitej słuszności często wypowiedzanego stwierdzenia – psychologicznie rzecz biorąc – dziecko jest ojcem człowieka dorosłego, a przeżycia z pierwszych lat mają niedościgłe znaczenie dla całego jego późniejszego życia”⁵³. Tym tropem idzie Suchanow, analizując relacje Gombrowicza z matką. Dziś dzieciństwo jest istotne także dla innych niż psychoanalityczne odłamów psychologii rozwojowej, która cieszy się coraz większym zainteresowaniem szerokiego kręgu osób, zwłaszcza rodziców. Wiemy to na pewno: nasze funkcjonowanie jako dorosłych zależy od doświadczeń z dzieciństwa.

dziecko ojcem
człowieka

Ze względów etycznych dowartościowują etap dzieciństwa *children studies*. Karolina Szymborska w „Tekstach Drugich” relacjonuje ambicje

49 W. Wójcik, *Wstęp*, w: Z. Nałkowska, *Granica*, oprac. W. Wójcik, Wrocław 1971, s. III–XIV.

50 E. Wiegandt, *Wstęp*, w: Z. Nałkowska, *Romans Teresy Hennert*, Wrocław 2001, s. V–XIV.

51 R. Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa 2012, rozdz. „Domy i ludzie”, „Wyspa Tymoszwówka”, „Stracone pokolenie”, „Strona Byszew”.

52 K. Suchanow, *Gombrowicz*, rozdz. „Małoszyce”, „Służewska 3”.

53 Z. Freud, *Zarys psychoanalizy*, w: idem, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1975, s. 196.

tej zintegrowanej, interdyscyplinarnej dziedziny badań: widzi w nim kolejny z ruchów upominający się o upodmiotawianie wykluczonego. Badacze spod znaku *children studies* rozpoznają, że nasza kultura jest adultocentryczna i najwyższy czas zwrócić uwagę ku dzieciom i dzieciństwu⁵⁴. I nawet jeśli nie jest to dziedzina bezpośrednio oddziałująca na biografistykę, to wyrasta z ponowoczesnego sposobu pojmowania człowieka, którego głośne echo słychać na polu biografistyki od kilkunastu lat.

Dzieciństwo to konstrukt, na który składają się podobnie jak w późniejszych fazach życia: płeć, pochodzenie etniczne, klasa społeczna. To także okres socjalizacji, gdy interioryzujemy obowiązujące wokół nas zasady. W perspektywie kulturowej zobaczymy w nim wiele czynników kształtujących obraz świata, który znajduje odzwierciedlenie w dziele literackim. Ale uznać doświadczenie dziecka za pełnoprawne – to chyba zobaczyć w dzieciństwie doświadczenie. W tym miejscu trudno nie odwołać się do powszechnego odczucia: dzieciństwo jest dla nas ważne. To ciągle zdziwienia, niewinność i nieskrępowanie. Silne emocje, na których skupia się na przykład Chwedorczuk, co zapewne wynika w dużej mierze z bazowania na dzienniku Kowalskiej⁵⁵. Dzieciństwo to relacje z rodziną, rówieśnikami, autorytetami, czasem też oprawcami. To też szkoła z jej programem nauczania, przestrzenią, procedurami. Na przykład Kirchner wyraźnie rysuje portret młodej Nałkowskiej jako ponadprzeciętnie zdolnej buntowniczk⁵⁶. To pierwsze lektury i spotkania z kulturą. Miejsca, do których z sentymentem wracamy i które mogą nam się potem śnić przez całe życie. Tym tropem idzie Suchanow, wcielając w życie teorię Rybickiej o (auto)bio/geo/grafii⁵⁷.

Ze wszystkich tych powodów skracanie czy pomijanie dzieciństwa w biografii wydaje się zubażające dla czytelniczego oglądu bohatera oraz godzące w ową – choćby podejrzaną – prawdę wewnętrzną i historyczną.

■

W wypadku biografii Schulza na dzieciństwo każe nam patrzeć na przykład, rzekomo śniony w wieku siedmiu lat, sen o kastracji, relacjonowany Stefanowi Szumanowi w liście z 24 lipca 1932 roku⁵⁸. Wielu literaturoznawców interpretowało sztukę Schulza przez pryzmat tego snu,

54 K. Szyborska, *Children studies jako perspektywa metodologiczna. Współczesne tendencje w badaniach nad dzieckiem*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 189–205.

55 S. Chwedorczuk, *Kowalska*, rozdz. „«Głód czułości»”.

56 H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, rozdz. „Kwiat rodu”.

57 Zob. E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2003, nr 4, s. 7–23.

58 B. Schulz, List do Stefana Szumana z 24 lipca 1932, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 36.

który należy uznać za istotny niezależnie od tego, czy rzeczywiście się Schulzowi przyśnił, czy został wymyślony na potrzeby autoidentyfikacji⁵⁹. Poza tym, co jest truizmem, Schulz swoje dzieciństwo opisał prozą, i to tak sugestywnie, że właściwie stało się ono synonimem dzieciństwa jako tematu literackiego. Potwierdzają to tematy lekcji języka polskiego i tematy maturalne, które są jednymi z łatwo dostrzegalnych wskaźników kanoniczności. Autobiografizm opowiadań Schulza narzuca się do tego stopnia, że w interpretacji trudno nie potknąć się o biografię pisarza. Nie znaczy to oczywiście, by naiwnie rozpatrywać opowiadania jako źródło wiedzy biograficznej, co zdarza się Kaszubie-Dębskiej. Jednak pozostają w mocy słowa Jarzębskiego ze wstępu do *Sklepów cynamonowych*, wydanych w ramach *Dzieł zebranych*: „To dość oczywiste, że Schulz utożsamia się ze swoim bohaterem, Józefem. Ale to utożsamienie ma szczególny charakter, bo w roli bohatera Schulz niejako projektuje siebie w różnych chwilach życia: jest dzieckiem, młodzieńcem, a nawet starcem stojącym nad grobem. Dokonuje więc przeglądu swego życia, oglądając je z różnych perspektyw i próbując mu nadać rozmaite sensy”⁶⁰.

zwodniczy
autobiografizm
Sch.

Dlatego Ficowski sporo pisał o dzieciństwie w *Regionach wielkiej herezji*, które – rozpatrywane w swojej ostatniej wersji z *Regionów wielkiej herezji i okolic* – obejmują jedenaście stron tekstu z ilustracjami na temat biografii i kolejne dziesięć o twórczości – powtórzonym dzieciństwie⁶¹. Mniej więcej w tym czasie, gdy Ficowski po raz pierwszy wydał *Regiony* (1967), ukazały się inne monografie typu „życie i twórczość”: Zygmunt Krasiński – *debiut i dojrzałość* (1962) Marii Janion; Orzeszkowa (1965) Marii Żmigrodzkiej; Józef Ignacy Kraszewski (1967) Wincentego Danka czy Teofil Lenartowicz i jego poezje (1970) Jana Nowakowskiego⁶². Ficowski zaczyna chronologicznie, od narodzin Schulza. Opowiada o ówczesnym Drohobyczu, rodzinie, żydostwie, relacjach z rodzicami i rówieśnikami, szkole, pierwszych przejawach talentu artystycznego i literackiego,

dzieciństwo
powtórzone

59 Zob. np. M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 79; W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006; T. Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001, s. 73–76; M. Zaleski, *Masochista na Cyterze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 184–203; S. Rosiek, *Odcienie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 25–64; F. Szałasek, *Erros Schulza*, „Schulz/Forum” 7, 2016, s. 75–90.

60 J. Jarzębski, *Sklepy bławatne i sklepy cynamonowe*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 2: *Sklepy cynamonowe*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, dodatek krytyczny S. Rosiek, oprac. językowe M. Ogonowska, Gdańsk 2019, s. 23.

61 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 17–28, 29–38.

62 M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962; M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965; W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski. Żywot i dzieła*, Kraków 1967; J. Nowakowski, *Teofil Lenartowicz i jego poezje*, Kraków 1970.



Bruno Schulz, **Chłopcy w sieni przy rynku III**,
ok. 1936, ołówek, tusz, 16,5×20,3 cm, Muzeum
Literatury w Warszawie

Bruno Schulz, **Chłopcy w sieni przy rynku I**, ok.
1935, ołówek, 20,5×16,5 cm, Muzeum Literatury
w Warszawie

Bruno Schulz, **Chłopcy w sieni przy rynku II** – ilu-
stracja do opowiadania *Wiosna* zamieszczona w to-
mie *Sanatorium pod Klepsydrą*, przed 1937, tusz, ry-
sunek zaginiony





Bruno Schulz, **Emeryt z chłopcami na ławce**,
przed 1937, ołówek, 11,2x10,6 cm, Muzeum
Literatury w Warszawie

fizjonomii i cechach psychicznych. Ten etap życia swojego bohatera opowiada aż po studia i I wojnę światową. W swoim oglądzie dzieciństwa Ficowski chce podążać za Schulzem: „Najaktywniejszy duchowo stosunek do otaczającej rzeczywistości daje dzieciństwo: każdemu odbiorowi wrażeń, każdemu doznaniu towarzyszy akt kreatorski wyobraźni, na każdym kroku rodzą się mity etiologiczne. Jest to powtarzający się na wstępie każdej indywidualnej biografii prapoczątek, stworzenie świata. Rzeczywistość, zaznawana po raz pierwszy, nie usystematyzowana doświadczeniem, nie obciążona żadną wiedzą o jej prawidłach i strukturze, podporządkowuje się nowym asocjacjiom, przybiera proponowane jej kształty, ożywa zapłodniona dynamizującym widzeniem. Tam właśnie, w owej mitotwórczej sferze, jest źródło, i meta dzieła Brunona Schulza i jego programu artystycznego”⁶³.

Wiesław Budzyński w *Schulzu pod kluczem*, przeskakując z tematu na temat, o dzieciństwie wspomina tylko przy okazji. Schulz jest u niego od razu dorosły, by nie powiedzieć – od razu martwy. Na ten brak dzieciństwa jest oczywiście proste wytłumaczenie: dzieciństwo było wtedy tematem zagospodarowanym przez Ficowskiego. Do tego niespecjalnie znali je informatorzy Budzyńskiego, z których opowieści budował on swoją narrację.

„od razu
martwy”

We wstępie do wydania w „Bibliotece Narodowej”, przygotowanym przez Jarzębskiego, dzieciństwo Schulza jest jako faza życia proporcjonalne do innych faz. Obejmuje pięć akapitów (dwie strony), w stosunku do trzynastu i pół strony całej części biograficznej. Za pierwsze lata dzieciństwa starcza opowieść o ówczesnym Drohobyczu. Potem następuje etap szkolny: Schulz ujawnia talent, cierpi wyobcowanie, zdradza predylekcję do masochizmu. Po czasie względnie spokojnym następuje trudna sytuacja rodzinna. Później Schulz idzie na studia⁶⁴. W *Schulzu* z „A to Polska właśnie” jego dzieciństwo wygląda właściwie podobnie, choć cała książka jest znaczenie obszerniejsza niż wstęp do *Opowiadań*. Główną informacją są dobre wyniki w nauce⁶⁵.

Kaszuba-Dębska w *Kobietach Schulza* portretuje matkę Schulza, a przy okazji pokrótce wspomina o jego dzieciństwie⁶⁶. W *Epoce genialnej* stara się odtworzyć dzieciństwo, lecz wyraźnie brak jej materiałów. W szkole ludowej Schulza omawianej przez tę autorkę panuje bieda i wyprawia się harce. Potem Schulz pisze egzaminy, dostaje psa (choć to informacja raczej z biografii literackiej). Idzie do gimnazjum – to dla niego wspaniały

63 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 29.

64 J. Jarzębski, *Wstęp*, s. IX–X.

65 Idem, *Schulz*, s. 29–31.

66 A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety Schulza*, s. 313–314.

okres: ma świetne wyniki w nauce, dobre relacje z kolegami i może rozwijać swoją wielką pasję – rysowanie⁶⁷.

Od pierwszego wydania *Regionów wielkiej herezji* minęły już 54 lata. Od tamtej pory nie zaszła rewolucja w oglądzie biograficznego dzieciństwa Schulza. W perspektywie wagi tego tematu pozostaje ono nadal – jak ująłby to Rosiek – wyzwaniem dla schulzologii⁶⁸. Próbowała zmienić ten stan tylko Kaszuba-Dębska, raczej bez powodzenia. Oczywiście otwarte pozostaje pytanie, czy sukces jest w ogóle możliwy do osiągnięcia, choćby w perspektywie wszystkiego, o czym pisałam powyżej. Kolejne podejście do biografii całościowej autora *Sklepów* zdarzy się pewnie nieprędko. Jednak powstaje rządzący się wyłącznie porządkiem czasu *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, który „ma ustalać tekst życia Schulza”⁶⁹. W dalszej kolejności powinien on posłużyć biografom jako punkt wyjścia ich badań.

■

Tu warto wspomnieć, niby już poniewczasie, o drugiej możliwej motywacji biografu Schulza. Jest to chęć opowiedzenia czegoś istotnego o nas wszystkich: o sobie, o czytelniku, nie tylko o minionych, lecz także obecnych czasach. Może w biografii da się odsłaniać tę – również częściową – prawdę, gdyż – jak pisał Michał Paweł Markowski – jest ona „gatunkiem moralnym, nie dlatego, że przestrzega moralnych reguł, lecz dlatego, że pozwala nam lepiej zrozumieć innych ludzi. A przez to samych siebie”⁷⁰. Zapewne dzięki tym możliwościom biografie, w tym biografie Brunona Schulza, nie są czytane wyłącznie przez specjalistów, ale też – i to bardzo chętnie – przez postronnych poszukiwaczy migotliwych prawd egzystencji. Znajdując dzieciństwo Schulza, może i przed nimi uda się nam roztoczyć nową perspektywę. By ktoś kiedyś powtórzył: „Schulz mój bliźni”⁷¹.

67 Eadem, *Bruno*, s. 150.

68 Zob. S. Rosiek, *Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)*, s. 71–81.

69 Ibidem, s. 74.

70 M. P. Markowski, *Cień biografu*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/cien-biografu-145068> (dostęp: 24.01.2021).

71 Zob. jo, *Schulz nasz bliźni*, „Schulz/Forum” 12, 2018, s. 4.

Zbigniew Milczarek: Biograficzna insynuacja

„[...] i potem w biografii naszej
zostają te białe plamy [...]”.
Bruno Schulz *Księga*

Czy na fotografii z wycieczki szkolnej znajduje się na pewno Bruno Schulz? „Trudno odpowiedzieć. I tak, i nie” (*Księga*). Można natomiast z całą pewnością stwierdzić, że tło zdjęcia stanowi jesienna aura. Jeśli przyjąć obecność w grupie gimnazjalistów przyszłego autora *Drugiej jesieni*, to wycieczka odbyła się w październiku lub listopadzie 1902 roku. Byłaby to więc pierwsza jesień w biografii szkolnej Brunona Schulza, ucznia klasy 1b, na co wskazuje jedna belka na kołnierzyku mundurka.

Co ma wspólnego ze skromnym geniuszem z Drohobycza postać siedząca na mostku i trzymająca w lewej ręce prawdopodobnie jakąś roślinę owiniętą papierem? Dają się zauważyć między nimi pewne podobieństwa fizjonomiczne i anatomiczne: trójkątny kształt twarzy; głęboko osadzone oczy, które uciekają gdzieś w bok; odstające lewe ucho; asymetryczna twarz; małe usta; krótka szyja i tułów oraz niski wzrost.

W jaki sposób można by ustalić tożsamość ucznia powracającego z jesienną wycieczki do drohobyckiego gimnazjum i ostatecznie rozstrzygnąć, czy jest to Bruno Schulz? Jeden z tropów mógłby prowadzić do prywatnego archiwum generała Stanisława Maczka, który z autorem *Republiki marzeń* uczęszczał do tej samej klasy. Natomiast drugi wiązałby się niewątpliwie ze znalezieniem kolejnego egzemplarza tej fotografii z datą lub nazwiskiem któregoś z uczniów, co z perspektywy mojego doświadczenia w poszukiwaniu schulzowskich i drohobyckich autentyków wydaje się całkiem prawdopodobne. Tak było w przypadku zdjęcia grona pedagogicznego z 26 czerwca 1930 roku z podpisami wszystkich nauczycieli, które zostało opublikowane w „Schulz/Forum” (nr 14, s. 143).

Ufam, że dzięki dobrej woli oraz intensywniej chęci udało mi się skutecznie zainsynuować tę biograficzną intrygę o obecności Nieobecnego. Być może da się kiedyś potwierdzić tożsamość widocznego na fotografii N. N. jako B. S. A jeśli nie, to pozostanie ona permanentną enigmą, włączając się – jak pisał Władysław Panas – w fabułę „intrygi Nieskończoności” z wątkiem zatytułowanym oczywiście „Bruno Schulz”.

**czy to Bruno
Schulz?**



*Powrót z wycieczki uczniów klasy I i II c. k. gimnazjum Fr. Józefa
w Drohobycz.*

(Profesorowie przy aparacie fotograf.)

Drohobyccy gimnazjaliści, fotografia opisana na odwrocie: „Powrót z wycieczki uczniów klasy I i II c. k. gimnazjum Fr. Józefa w Drohobycz. (Profesorowie przy aparacie fotograf.)”, Drohobycz 1902. Zdjęcie gimnazjalistów zakupiłem na aukcji internetowej 16 grudnia 2011 roku od urodzonego w Borysławiu Zenona Harasyma – fotografa, kolekcjonera oraz wybitnego znawcy dawnej fotografii, a także autora kilku fascynujących książek o jej historii.







Aleksandra Skrzypczyk: Próba biografii akustycznej Brunona Schulza. Doświadczenia audialne

zdarzenia
dźwiękowe

Niewielka liczba źródeł mówiących o stosunku Brunona Schulza do muzyki znacząco utrudnia prowadzenie badań na tym polu¹. Poza tym, co przetrwało, można tylko domyślać się, czego współcześnie w schulzianach nie ma. Zachowane świadectwa okazują się niewystarczające w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, dlaczego w prozie drohobyckiego autora tak często pojawia się konstruująca metafory leksyka z zakresu muzyki i świata dźwięków². Jeśli zaś na podstawie świadectw nie można ustalić, jakie było jego zdanie na temat muzyki ani jakie miał doświadczenia muzyczne, pomocna może być „biografia akustyczna”, rozumiana tu jako hipotetyczna sekwencja udziału w zdarzeniach fonicznych. Nie ulega wątpliwości, że Schulz „zanurzony był” w świecie dźwiękowym. Z całą pewnością słuchał pasywnie czy raczej słyszał i rejestrował zjawiska akustyczne. Czy był także melomanem (słuchał

- 1 Kwestię muzykalności Schulza starałam się ustalić na podstawie wspomnień Marii Chasin, Emila Górskiego oraz Elli Schulz-Podstolskiej w artykule dla „Tekstów Drugich”, zatytułowanym *Bruno Schulz i muzyka. Próba biografii akustycznej pisarza* [numer w przygotowaniu]. W skrócie rzecz ujmując, argumentami za muzykalnością było: (1) wspomnienie Górskiego o tym, że Schulz słyszał muzykę w zjawiskach wizualnych; (2) dwa „muzyczne” opowiadania Schulza, których głównymi bohaterami mieli być skrzypek i śpiewaczka operowa (to ostatnie przetrwało tylko we wspomnieniu Górskiego); (3) kilkuletnia, zaginiona korespondencja z Chasin, która podawała, że Schulz posługiwał się w listach i w mowie żywej „językiem muzycznym”; a także (4) kilkanaście terminów muzycznych zawartych w opowiadaniach, motywy muzyczne i celowe ukształtowanie brzmieniowe prozy. Argumentami przeciwko były: (1) wspomnienie Schulz-Podstolskiej, w którym Schulz swoją niemuzycznością kontrastował z jej ojcem, Izydorem Schulzem; a także (2) zdanie Górskiego o braku muzycznych predyspozycji u Schulza.
- 2 Eksperyment indeksowania, przeprowadzony przeze mnie w suplemencie do *Sklepów cynamonowych*, dowodzi, że w tym cyklu opowiadań pisarz korzysta z pojedynczych terminów muzycznych (posługuje się „językiem muzycznym”, tworzy „muzyczne” metafory) ponad sto razy. Mnoży także te poszczególne leksemy w każdym opowiadaniu. Ten szczególny sposób budowania wypowiedzi artystycznej musiał mieć powody – zdaje się, że niemożliwe byłoby nawiązywanie do strategii i technik muzycznych przy jednoczesnej ignorancji i niezainteresowaniu tą dziedziną sztuki. Spis wszystkich terminów muzycznych występujących w *Skleпах cynamonowych* zawarłam w formie indeksów „Muzyka i świat dźwięków” w suplemencie do *Dzieł zebranych Brunona Schulza* [tom w przygotowaniu]. Zob. też: S. Rosiek, *Radość indeksowania („Sklepów cynamonowych” i nie tylko)*; oraz J. Orzeszek, *Ciało / części ciała / wydzieliny. Indeks do „Sklepów cynamonowych”, „Schulz/Forum” 13, 2019, s., 155–171; 172–190.*

aktywnie), podobnie jak jego przyjaciel, Stanisław Weingarten? Jakiej muzyki słuchał z wyboru, nie z przymusu? W obliczu skromnego archiwum pewne wyobrażenie na ten temat może dać kultura muzyczna w dobie „genialnej epoki” Schulza. Domniemana biografia akustyczna pozwoliłaby zidentyfikować źródła językowych ukształtowań tekstu artystycznego. Składałaby się z doświadczeń dźwiękowych pisarza – a te mieszczą się przecież w konkretnym momencie historyczno-kulturowym. Zrekonstruować, jak na Schulza oddziaływała muzyka końca wieku XIX i pierwszych dekad XX, to zobaczyć, jakie doświadczenia muzyczne mogła mieć wówczas jednostka – nie tylko ta uzdolniona artystycznie.

Bezbronność wobec świata dźwięków

Świat dźwięków oddziałuje na człowieka przez całe jego życie, jeszcze przed narodzinami. Jak zauważa Anna Chęćka-Gotkiewicz w szkicu *Ucho i umysł*, w łonie matki dziecko od samego początku odbiera odgłosy i tę bezbronność wobec zjawisk akustycznych zachowuje aż do śmierci³. Jeśli człowiek może się odciąć od wrażeń wizualnych (poprzez zamknięcie powiek), to zamknięcie się na wrażenia słuchowe jest fizjologicznie niemożliwe (w najcichszym momencie słyszymy „szum krwi” lub bicie własnego serca)⁴. Tego rodzaju „dźwiękowa przemoc” powoduje, że choćbyśmy chcieli wyobrazić sobie Schulza piszącego w ciszy i natchnieniu *Sklepy cynamonowe* lub stojącego pośród skupionych uczniów w bezgłośnej (*muted*) sali, przechadzającego się po pustym i bezdźwięcznym rynku w Drohobyczu – wiemy przecież, że taki stan nie był możliwy. Schulz musiał być uczestnikiem dźwiękowego krajobrazu miejsca (*sound-scape*). Nawet jeśli tego nie chciał.

Mamy także dowody na to, że cierpiał z powodu hałasu. W liście do Tadeusza Brezy pisał o męczącej pracy w szkole: „Jestem bardzo zdeprymowany: urlop, na który tak liczyłem, nie został mi przyznany. Zostaję w Drohobyczu, w szkole, gdzie nadal hałasta będzie wyprawiała harce na moich nerwach. Trzeba bowiem wiedzieć, że nerwy moje rozbiegły się siecią po całej pracowni robót ręcznych, rozprzestrzeniły się po podłodze, wytapetowały ściany, opłotły gęstą plecionką warsztaty i kowadło”⁵. Wiemy też, że pragnął ciszy muzycznej, pauzy, wytchnienia, które byłoby naturalnym elementem pracy. W liście do Andrzeja Pleśniewicza

słyszenie ciała

dźwiękowa przemoc

3 A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2012, s. 29–60.

4 Zob. też: J. Momro, *Ucho nie ma powieki*, Kraków 2020.

5 List Brunona Schulza do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 53. Dalej jako: KL.

skarżył się: „Przecenia Pan korzyści mojej drohobyckiej sytuacji. Czego mi tu brak nawet – to ciszy, własnej, muzycznej ciszy, uspokojonego wahadła, podległego własnej grawitacji, o czystej linii toru, niezmaconej żadną obcą influencją. Ta cisza, substancjalna, pozytywna – pełna – jest już sama niemal twórczością. Te sprawy, które jak miemam, chcą się przeze mnie wypowiedzieć – dzieją się powyżej pewnej granicy ciszy, formują się w ośrodku doprowadzonym do doskonałej równowagi. Już ten spokój, jaki tu mam, choć doskonalszy niż w tej szczęśliwszej epoce – stał się niewystarczający dla coraz wrażliwszej, wybredniejszej wizji. Coraz trudniej jest mi w nią uwierzyć. A właśnie te rzeczy wymagają wiary ślepej, na kredyt powziętej. Dopiero zjednane tą wiarą, godzą się z trudem być – do pewnego stopnia zaistnieć”⁶.

Na podstawie tej autocharakterystyki można dojść do przekonania, że czas ma dla Schulza charakter muzyczny. Po sekwencji zdarzeń (dźwięków) musi nastąpić „bezruch”, cisza, która daje się formować niczym plastyczna materia, warunkująca twórczość. Istotny jest dla niego moment przed tworzeniem (świata przedstawionego). W napięciu ciszy, w chwili przed wykonaniem (dźwięku, słowa), pisarz staje się podobny do muzyka – im dłużej trwa cisza, tym większe pragnienie, by wypełnić ją dźwiękiem, by napełnić pustkę treścią. Jest wreszcie zwierzenie Schulza oznaką braku wytchnienia, odpoczynku sprzężonego z pracą tak, jak cisza z dźwiękiem⁷. Dzieło muzyczne dąży do ciszy zewnętrznej, ciąży ku nieistnieniu, trwa tak długo, jak artysta wykonuje muzykę. Zawsze zatem więcej jest ciszy zewnętrznej (rozumianej nawet jako dźwięki świata) niż uporządkowanej materii dźwiękowej. Schulz zdaje się mówić jednak o ciszy wewnątrz kompozycji, o fermacie lub pauzie muzycznej, współtworzącej dzieło, porządkującej struktury dźwiękowe i myśl muzyczną.

Jak zauważa Chęćka-Gotkowicz, pauza w notacji muzycznej ma różną długość trwania – na ogół uzależnioną od przyjętego tempa i wartości rytmicznej. Potocznie ujmowana jest często jako „oddech”, „wyciszenie”, „wstrzymanie”, w ujęciach francuskich nawet jako „westchnienie”. W ciszy rezonuje brzmienie myśli (muzycznej), współlistnieje ona nieoddzielnie z dźwiękiem, uobecnia się tylko w jego „kontekście”. Oddech muzyczny pozwala zatrzymać się w czasie, odczuć własne istnienie⁸. Czas

muzyczny
charakter
czasu

6 List Brunona Schulza do Andrzeja Pleśniewicza z 4 marca 1936 roku, KL, s. 120.

7 Schulz wielokrotnie ubiega się o przerwę w pracy, prosząc o urlop. Zob. Listy Brunona Schulza do władz szkolnych, KL, s. 228, 232, 234–239.

8 Zagadnieniu ciszy muzycznej interesujący esej poświęca Anna Chęćka-Gotkowicz, z której książki czerpię inspirację do interpretacji fragmentu listu Schulza. A. Chęćka-Gotkowicz, *Wymiary ciszy*, w: eadem, *Ucho i umysł*, s. 29–60.

muzyczny – czas odbierany przez Schulza charakteryzuje się zatem naprzemiennym wydobyciem i zanikaniem, tworzeniem i destrukcją, brzmieniem i ciszą, byciem i niebyciem⁹. Muzyczna cisza jest – zdaniem Schulza – warunkiem tworzenia. Tę potrzebę i konieczność ciszy doskonale wyraził także hinduski mistyk Kirpal Singh, który pisał, że: „istota dźwięku jest odczuwana zarówno w ruchu, jak i w ciszy, dźwięk przechodzi od istnienia do nieistnienia. Mówi się, że tam, gdzie nie ma brzmienia, nie ma słuchania, ale nie oznacza to, że słuch utracił swą czujność. Wszak tam, gdzie nie ma dźwięku, słuch jest najbardziej wyuczulony, tam zaś, gdzie jest dźwięk, słuch rozwinięty jest najsłabiej”¹⁰.

cisza
warunkiem
tworzenia

Po to, by tworzyć, Schulz potrzebował muzycznej ciszy. Z jej potencjału tkął być może opowieść o dźwiękowym krajobrazie rodzinnego miasta. „Zanieczyszczenie” tego dziewiczego czasu tworzenia hałasem – przemocą dźwiękową – paraliżowało jego wyobraźnię. W ciszy zmysły mogły wyostrzyć się na nowe (lub dawne, wyobrażeniowe) doznania; „przestrzeń ciszy” umożliwiała przeżycie estetyczne. Powtarzał to w liście do Stefana Szumana, kiedy pisał o poezji Rilkego: „To jest bardzo cichy, zamknięty w sobie świat, trzeba odejść bardzo daleko od zgiełku i zejść bardzo głęboko, ażeby usłyszeć tę poezję”¹¹.

Doświadczenia audialne. Słyszenie pasywne – aktywne słuchanie

Badaniami nad wpływem dźwięków na człowieka zajmuje się od lat antropologia audialna (*sound studies*). Dźwięki świata, rejestrowane świadomie i nieświadomie, przyczyniają się do tworzenia osobowości, mają zdolność wytwarzania stanów emocjonalnych. Na doświadczenia słuchowe człowieka składa się cała jego audiosfera, czyli środowisko dźwiękowe i percypowane przez zmysł słuchu treści, w tym także melosfera (muzyka), sonosfera (dźwięki) oraz fonosfera (głos)¹². Buduje ona tożsamość dźwiękową jednostki, kształtuje jej wrażliwość i sposób postrzegania rzeczywistości. Mnogość takich tożsamości w podobnej przestrzeni dźwiękowej stwarza całe „społeczności akustyczne”. Dźwiękowy obraz Drohobycza odzwierciedlał charakter lokalnej zbiorowości, jej potrzeby, cechy i upodobania. Świat (dźwiękowy) tej wspólnoty składał się przede wszystkim z dźwięków naturalnych, doskonale opisanych w *Skleпах*

dźwięki
Drohobycza

9 Ibidem.

10 K. Singh, *Naarn or Word*, Delhi 1970, s. 59. Cyt. za: R. M. Schaffer, *The Music of the Environment*, Vienna 1973, s. 38.

11 List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku, KL, s. 36.

12 Opisowała je szczegółowo Maria Gołaszewska w książce *Estetyka pięciu zmysłów*, Kraków 1997. Zob. też: R. Losiak, *Muzyka przestrzeni publicznej miasta. Z badań nad pejzażem dźwiękowym Wrocławia*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2008, nr 11, s. 253–264.

cynamonowych: biofomów, na przykład rojowiska „buzujących” much, trzepoczących skrzydłami ptaków, koni stukających kopytami; geofomów – szumu olszyn, dęcia wiatru podczas wichury; antrofonów – gry kataryniarzy, dzwonów kościelnych, stukotu kobiecych pantofelków...

Te zmysłowe doświadczenia pozwoliły Schulzowi „odtworzyć” *genius loci*, dźwięki przestrzeni; pozwoliły oddać odmienność, unikatowość dźwiękowego krajobrazu miejsca, w którym żył. Może sentymentalny opis harmonii dźwięków dzieciństwa był dla niego odpowiedzią na dźwiękową przemoc, związaną z pracą w szkole, z przemianami i nowym krajobrazem akustycznym (znanym dzisiaj jako *noise pollution*¹³): wszechobecnym hałasem, rewolucjami technologicznymi, przemysłowymi i urbanizacyjnymi, harmidrem fabryk czy hukami strzałów podczas wojny, które zapowiadały dezintegrację świata¹⁴. Dzisiejsi badacze nie mają wątpliwości, że doświadczenia audialne – przeżywane świadomie i nieświadomie, związane zarówno z naturą, jak i działalnością człowieka – kształtują ich odbiorcę. Choć na przełomie XIX i XX wieku nie istniały jeszcze praktyki field recordingu¹⁵ (pierwsze takie nagrania wykonano w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku¹⁶), na podstawie świadectw oraz kontekstu historyczno-kulturowego możemy zebrać i „odtworzyć” hipotetyczne doświadczenia audialne Schulza.

przed field
recordingiem

Przedtakt. Dzieciństwo

Niewiele wiemy na temat tego, jakie doświadczenia muzyczne przynosi dzieciństwo autora *Sklepów cynamonowych*. W prozie dom narratora cały dźwięczy skrzypieniem podłóg, chrapaniem subiektów (śpiących na najniższych piętrach kamienicy), dudni sprzętami kuchennymi, dzwoni blaszanymi garnkami na strychu, cały gra stukotem pantofelków służącej, treluje wysokim klangorem ptasim. Można przypuszczać, że dorastanie Schulza wiąże się niemal wyłącznie ze słuchaniem pasywnym, nieuwarunkowanym wyborem. Młody Schulz jest uczestnikiem występów jedenaście lat starszego Izydora, jeździ z rodzicami do opery, ze

13 O zanieczyszczeniu dźwiękowego pejzażu świata hałasem w perspektywie ekologii muzyki pisał Raymond Murray Schaffer.

14 Korzystam z terminologii usystematyzowanej przez Sebastiana Bernata (*Wokół pojęcia soundscape. Dyskusja terminologiczna*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 2015, nr 30, s. 45–57).

15 Posługuję się ugruntowanym terminem angielskim, oznaczającym praktyczne i techniczne nagrania terenowe, czyli rejestrowanie dźwięków poza przestrzenią studia, zapisywanych później jako cyfrowe pliki audio.

16 W latach 1930–1960 etnomuzykolog Alan Lomax po raz pierwszy nagrywał dźwięki w terenie. Rejestrował odgłosy pracy w porcie i na wybrzeżu. W 1940 roku Ludwig Koch posłużył się fonografem do rejestrowania odgłosów ptaków, wydanych później na płytach gramofonowych. Zob. <https://www.irvteibel.com> (dostęp: 21.01.2020).

zduśmieniem słucha przystających pod oknami kamienicy grajków ulicznych, których później zilustruje i opisze w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Bawi się mechanicznymi instrumentami, grającymi pozytywkami, o których napisze w *Komecie*. W domu Schulzów stoi być może pozytywka lub miniaturowa katarynka, obecna w większości mieszczańskich domów w tym czasie¹⁷, może nawet podobna do tej, którą lata później opisze w *Księdze*.

Można zakładać, że zabierany jest na koncerty klezmerów, które uatrakcyjnają atmosferę parków i spontanicznie zaaranżowanych restauracji ogrodowych. Bierze udział w tradycyjnych uroczystościach (takich jak bar micwa), którym towarzyszy gra muzykantów żydowskich. Rodzina Schulza najprawdopodobniej bierze czynny udział w wydarzeniach artystycznych, tak jak większość rodzin żydowskich w okręgu truskawiecko-borysławsko-drohobyckim, które mają dostęp do kultury i edukacji światowej. Jako uczeń gimnazjum uczestniczy w szkolnych występach, przysłuchuje się także śpiewom liturgicznym podczas nabożeństw, na które wychodzą razem uczniowie. Nie odkrywa jednak w sobie muzycznego talentu, pozostaje zaabsorbowany sztukami plastycznymi.

W eseju poświęconym twórczości Ephraima Mosesa Liliena Schulz opisuje swój pierwszy, formotwórczy kontakt ze sztuką. Wspomina, że miał czternaście lat, kiedy jego brat wypożyczył dla niego książkę *Pieśni z getta* ze zbioru utworów poetyckich Morrisa Rosenfelda, przetłumaczonych z jidysz na język niemiecki (*Lieder des Ghetto*), z grafikami Liliena. Książka składała się z prostych i niezwykle melodyjnych, zrytmizowanych pieśni, opisujących pracę żydowskich proletariuszy, w szczególności krawców (autor pieśni spędził lata swojej młodości na emigracji w Ameryce, zarabiając na życie jako krawiec)¹⁸.

Wiersze Rosenfelda uzupełniono czarno-białymi grafikami, oddającymi tematy poruszane w tekstach, takie jak praca, miłość, śmierć. To, co zdaje się najbardziej interesujące w kontekście muzyki w życiu i dziele Schulza, to sposób, w jaki opisuje on pierwsze spotkanie z dziełem, swoją „pierwszą wiosnę wrażliwości”, „ślub mistyczny ze sztuką”. Píše o tym momencie tak: „Gdy otworzyłem okładki z wierzba płaczącą i harfą, stanąłem olśniony. Po uroczystej ciszy, która się we mnie naraz zrobiła, poznałem, że stanąłem u wrót wielkiego i decydującego przeżycia, i z rodzajem radosnego przestachu obracałem karty tej księgi odurzony

spotkanie
z Lilieniem

17 Prószyński był przekonany o masowej obecności katarynek lub pozytywek w domach mieszczańskich pod koniec XIX wieku. Zob. S. Prószyński, *Blaski i cienie dziejów katarynek*, w: idem, *Świat mechanizmów grających*, Warszawa 1994, s. 205.

18 M. Rosenfeld, *Pieśni pracy*, przeł. A.T. i S.H., Warszawa 1906, s. 3. Zob. http://rcin.org.pl/Content/69099/WA248_89676_F-22-472_rosenfeld-piesni_o.pdf (dostęp: 5.08.2019).

i szczęśliwy, posuwając się od zachwytu do zachwytu. Cały ten dzień spędziłem nad książką Liliena, oczarowany, nie mogąc się od niej oderwać, pełen wewnątrz lśniących, patetycznych czarno-białych akordów, wstających z ciszy tych kart i ornamentów”¹⁹.

Przełom, który się wówczas dokonuje, napęla Schulza dźwiękami – dzięki przeżyciu estetycznemu on sam staje się muzyką – wrażenia wizualne przywołują skojarzenie z przeżyciem słuchowym, zmysły mieszają się, pieśni Rosenfelda stwarzają w jego wyobraźni instrumentarium, Schulz słyszy w nich kompozycje muzyczne. Jego pierwsze świadome doświadczenie sztuki staje się więc na poły (wyobrażonym) przeżyciem muzycznym. Z tego zdarzenia uformuje się język artystyczny, który za pomocą odniesień do sztuki dźwięków pozwala opisywać tak odmienną materię jak literatura czy malarstwo.

Nieco dalej, po tym zwierzeniu, Schulz recenzuje twórczość Liliena. Metaforyka muzyczna pozostanie stałym punktem odniesienia: „Cechuje go od razu silne poczucie rytmu liniowego, któremu podporządkowuje wszystkie inne możliwości wyrazu. Każdy niemal jego rysunek jest zorganizowany na zasadzie jakiegoś rytmu, który go na wskroś przenika i który przebiega niezatrzymany jak tryumfalna fanfara, zagarniając i jednocząc swą falą wszystkie szczegóły rysunku. Ten rytm, ta melodia wewnętrzna przenosi nas od razu w odświeżoną i uroczystą sferę, w dymensję czystej i podniosłej poezji [...] białe, lśniące linie podnoszą się jak zwycięska kantylena na lśniącym karbunkule nocy [...] to poezja mocna i upajająca, hipnotyzująca uroczystym gestem czy solennym, zaklinającym tańcem smukłych postaci zrobionych jakby z białego milczenia, podłożonego szumiącym akompaniamentem czarnych jak noc akordów. Z konfliktów czerni i bieli wydobył Lilien jak gdyby krystaliczną muzykę sfer. Tej melodii poświęca wszystkie inne”²⁰.

Ten sposób pisania o grafice utrzymuje się przez większość wywodu, w którym Schulz szczególnie często podkreśla znaczenie rytmu. Ornamentyka jest tu jego zdaniem malowana „zdecydowanym rytmem”, rysunki utrzymane są „w tym samym charakterze rytmicznym”, oko widza podąża za tym samym rytmem każdej winiety. Książka została „skomponowana”, „zestrojona nieugięcie i kontrapunktowo w integralną całość”²¹. Czternastoletni Schulz – przynajmniej tak siebie opisuje po przeszło trzech dekadach – dostrzega melodyjność, rytmiczność pieśni

Schulz widzi
dźwięki

znaczenie
rytmu

19 B. Schulz, *E. M. Lilien*, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 128.

20 Ibidem, s. 132–133.

21 Ibidem.

Rosenfelda, „słyszy” muzykę nie tylko w samym tekście poetyckim – analogie do niej zauważa też w samych grafikach. Trudno wyobrazić sobie, by stała metafora muzyczna towarzyszyła pisarzowi, któremu obojętna była materia dźwiękowa. Jakże mógł mieć zatem doświadczenia związane z muzyką swoich czasów? Czy ukształtowała go wielka symfonia neoromantyczna (Strauss, Rachmaninow), muzyczny impresjonizm (Debussy), weryzm (Puccini, Moniuszko), czy tradycja dużo wcześniejsza (Mozart, Chopin), może ówczesna muzyka awangardowa, a może rozrywkowy amerykański jazz?

Schulz jako meloman? Kultura muzyczna w kilku miastach europejskich w latach 1910–1940

Podczas I wojny światowej Schulz znajduje się w Wiedniu. Opera Wiedeńska, funkcjonująca wówczas pod nazwą Hof-Operntheater, będąca jedną z najważniejszych oper europejskich, oferuje prapremiery największych dzieł światowych. W tym czasie w centrum kulturalnym monarchii austro-węgierskiej pisarz ma okazję obejrzeć *Kawalera srebrnej róży* Richarda Straussa, *Parsifala* Richarda Wagnera, *Notre Dame* Franza Schmidta²². Zważywszy jednak na kiepską sytuację materialną (regularnie odbiera zapomogę dla uchodźców²³), najprawdopodobniej nie może sobie pozwolić na aktywne uczestniczenie w życiu artystycznym stolicy. Nieznacznie zmieniają się jego warunki finansowe, kiedy odwiedza Wiedeń w 1923 roku. W latach 1918–1939 w stolicy Austrii wystawiane są największe dzieła muzyki światowej, między innymi *Rigoletto* Giuseppe Verdiego czy *Der Rosenkavalier* Straussa²⁴.

Wiedeń

Ma za to wiele sposobności, aby zobaczyć spektakle w Polsce. Opera we Lwowie nieprzerwanie od drugiej połowy XVIII wieku proponuje repertuar na najwyższym poziomie. Na początku XX wieku na scenach Opery Lwowskiej można obejrzeć widowiska włoskie i francuskie, na przykład *Traviatę* Giuseppe Verdiego, *Carmen* Georges’a Bizeta, *Fausta* Charles’a Gounoda, *Madame Butterfly* Giacoma Pucciniego, *Eugeniusza Oniegina* Piotra Czajkowskiego. Światową sławę osiąga także często

Lwów

22 *Kronika opery*, pod kier. M. Michalika, Dortmund 1990, s. 339–377; Archiwum Wiener Staatsoper, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search?since=01.02.1923&until=15.07.1923> (dostęp: 10.09.2019). Zob. też: J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 2014; B. Horowicz *Teatr operowy. Historia opery. Realizacje sceniczne. Perspektywy*, Warszawa 1963; P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015; K. Stromenger, *Przewodnik operowy*, Warszawa 1959.

23 J. Sass, *Kronika uchodźcy, „Schulz/Forum”* 10, 2017, s. 22–40; a także wpisy dzienne Joanny Sass w Kalendarzu życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza, <http://www.schulzforum.pl/pl/kalendarz/lata/1915> (dostęp: 17.12.2018).

24 Archiwum Wiener Staatsoper, <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search?since=01.02.1923&until=15.07.1923> (dostęp: 10.09.2019).

wystawiana polska opera *Halka* Stanisława Moniuszki²⁵. Jak podaje Michał Piekarski, we Lwowie przed 1918 rokiem (kiedy Schulz jest akurat studentem Politechniki Lwowskiej) można było oglądać polskie prapremiery, w tym prapremiery aż sześciu oper Wagnera (*Lohengrin*, *Latający Holender*, *Rienzi*, *Złoto Renu*, *Zygfryd*, *Zmierzch bogów*). Także później w operze wystawiane były premiery wielkich dzieł, między innymi *Eros i Psyche* Ludomira Różyckiego czy *Salome* Straussa²⁶.

Roman Jasiński, pianista, uwieczniony na zdjęciu z Schulzem i Witkacym z 1934 roku²⁷, w publikacji *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie* rekonstruuje wydarzenia muzyczne w stolicy w latach 1927–1939 oraz sytuację ówczesnych instytucji kulturalnych. Wspomina, że do Warszawy przybywało w tym czasie wielu znanych artystów: „Były to bowiem czasy, gdy egzystencja jej [Filharmonii Warszawskiej] łączyła się ściśle z niezwykle atrakcyjnymi, częstymi występami cudzoziemskich artystów o sławie światowej, toteż nigdy może Warszawa nie widziała takiej plejady najświetniejszych wirtuozów i kompozytorów, przesuających się przez estradę Filharmonii. Można śmiało powiedzieć, że nie było wówczas na świecie tak znakomitego artysty, który by choć raz nie zawitał na warszawską estradę”²⁸.

W Filharmonii Warszawskiej koncertują wówczas największe sławy, szczególnie często posłuchać można Karola Szymanowskiego²⁹. Schulz odwiedza stolicę wielokrotnie w latach 1924–1938, głównie w celu nawiązania kontaktów osobistych i zawodowych³⁰. Nie mamy pewności, jak spędza czas z polską elitą artystyczną. Wiemy jedynie, że z Nałkowską idzie do teatru, z Gombrowiczem świętuje Nowy Rok 1935, Witkacemu pozuje do portretu, z artystami zostaje uwieczniony na zdjęciu podczas imprezy, często odwiedza też Kuncewiczową³¹. Z pisarzami przede

25 *Kobbe's Complete Opera Book*, ed. and rev. by The Earl of Harewood, London 1989.

26 M. Piekarski, *Życie muzyczne Lwowa od drugiej połowy XVIII wieku*, w: idem, *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*, Warszawa 2017, s. 28–29.

27 Spotkanie Jasińskiego z Schulzem zostało uwiecznione nie tylko na słynnym sylwestrowym zdjęciu z Witkacym, lecz także we wspomnieniu Gombrowicza. Po wojnie sam Jasiński opisywał to spotkanie następująco: „[Witkacy] odwiedzał Janka [Kochanowskiego] dość często, a nawet kiedyś przyprowadził ze sobą Bruno Schulza, autora owych przedziwnych, świeżo właśnie wydanych *Sklepów cynamonowych*. Książka ta wywarła na mnie duże wrażenie i od razu wyczułem całą jej niezwykłość. Byłem więc bardzo ciekaw owego spotkania z Schulzem, który okazał się człowiekiem równie delikatnym i dyskretnym, co nieefekownym. Przecie Witkacy potrafił i jego rozczychać”. (R. Jasiński, *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900–1945*, Kraków 2008, s. 535).

28 R. Jasiński, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)*, Warszawa 1986, s. 5.

29 Por. H. Swolkień, *Spotkanie z operą*, Warszawa 1971.

30 Zob. <http://www.schulzforum.pl/pl/szukaj/warszawa> (dostęp: 10.09.2019).

31 Zob. R. Jasiński, *Zmierzch starego świata*, s. 462; S. Okołowicz, *Śliwka i tacet. O spotkaniach Schulza i Witkacego*, „Schulz/Forum” 8, 2016, s. 43–64; *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, wybór, oprac., postłowie H. Zaworska, Warszawa 1983, s. 234–235.

wszystkim rozmawia o sztuce, filozofii, o swojej prozie. Czy chodzą do filharmonii i opery? Jeśli bywanie na spektaklach i koncertach było częścią ówczesnego życia towarzyskiego artystów polskich, nie można tego wykluczyć. Spotkania często uświetniane są przez występy muzyczne. Hanna Mortkowicz-Olczakowa odnotowuje po wojnie w swoich wspomnieniach, że podczas imprezy z okazji wydania *Cudzoziemki* w domu Kuncewiczowej w Warszawie Schulz jest świadkiem odegrania koncertu D-dur Brahmsa przez skrzypaczkę Irenę Dubińską³².

Wiadomo również, że wychodzi do teatru z Izabelą Czermakową, która zapamięta jego lęk oraz osobliwe „wyczulenie na dźwięki”. W swoim wspomnieniu z 1958 roku, opublikowanym kilka lat później w „Twórczości”, Czermakowa napisze: „Pamiętam cudowny wieczór, kiedy Bruno cichym, miękkim głosem czytał fragmenty swego *Sanatorium pod Klepsydrą*; książka ukazała się znacznie później. [...] Kiedyś pojechaliśmy do pobliskiego Truskawca. Był słoneczny, ale już chłodny październik. W opustoszałym parku zdrojowym kwitły sobie a muzom wspaniałe, jaskrawe dalie. Tego dnia Bruno był szczególnie rozmowny, mówił o swojej agorafobii, o nadmiernym wyczuleniu na dźwięki, o tym, że żyje tylko w głębi, a nie wszędzie, jak inni ludzie”³³. Czermakowa przyjeżdżała wielokrotnie do Drohobycza, spędzała z Schulzem długie godziny na wieczornych spacerach po jego rodzinnym mieście. Nie rozwinęła jednak, co Schulz mógł mieć wówczas na myśli – jak odbierał dźwięki świata, jak na niego wpływały, czy uznawał tę wrażliwość na brzmienia za predyspozycję obciążającą go, czy za zdolność, która pozwalała „słyszeć więcej”. Skupiła się na przywiązaniu pisarza do Drohobycza, o którym przewidywał, że stanie się miejscem jego śmierci.

„wyczulenie
na dźwięki”

Przejrzenie wydarzeń muzycznych w kilku większych miastach, w których pisarz był: w Wiedniu (1914–1918, 1923), Warszawie (1924–1938), we Lwowie (1911–1914, 1923, 1937) i w Paryżu (1938)³⁴, a także repertuaru

32 H. Mortkowicz-Olczakowa, *Bruno Schulz. Wspomnienie*, „Przekrój” 1958, nr 657, s. 8–9. Por. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu*, w: eadem, *Bunt wspomnień*, Warszawa 1959, s. 330–336.

33 Według Czermakowej Schulz miał następująco przewidzieć swoją śmierć: „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”. I. Czermakowa, *Bruno Schulz*, „Twórczość” 1965, nr 10, s. 100–101. Czermakowa nie podaje tytułu spektaklu, który widział Schulz („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, odzyskał humor dopiero wtedy, gdy wróciliśmy do domu i usiedli w zacisznym pokoju”. Ibidem, s. 99).

34 Informacje na podstawie Kalendarza życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza, <http://www.schulzforum.pl/pl/> (dostęp: 10.09.2019).

literackie
ślady oper

oper i teatrów, nie potwierdzi tezy mówiącej o tym, że aktywnie słuchał muzyki i bywał na przedstawieniach. Jedyne ślady doświadczeń operowych odnajdujemy w cyklach opowiadań. W *Sklepiach cynamonowych* Schulz nawiązuje do *Zmierzchu bogów*, jednej z czterech części dramatu muzycznego Wagnera *Pierścień Nibelunga*: „Lubiliśmy nieraz podsłuchiwać pod drzwiami – ciszy, pełnej westchnień i szeptów tego kruszejącego w pajęczynach rumowiska, tego rozkładającego się w nudzie i monotonii zmierzchu bogów”³⁵. W *Wiośnie* przywołuje postać Don Juana (za Molierem lub operą *Don Giovanni* z muzyką Mozarta). W swojej prozie nawiązuje do muzyki klasycznej oraz klezmerskiej. Narrator słuchający występu w *Wiośnie*³⁶ utożsamia naturę z instrumentarium, być może trawestując dramat muzyczny.

Repertuar sanatorium

muzyka w tle

Przed II wojną światową Schulz przebywał w kilku miastach uzdrowiskowych³⁷. Jak wynika ze wspomnień Ireny Kejlin-Mitelman, w 1922 roku odwiedził położone w Sudetach uzdrowisko Bad Kudowa. Tam właśnie spotkał jej matkę. Momentowi spotkania towarzyszyła muzyka dobiegająca do ławki, na której siedział Schulz.

Sanatoria uzdrowiskowe, poza zabiegami zdrowotnymi, oferowały przeróżne atrakcje i aktywności: występy artystyczne, dansingi, wycieczki. Niektóre z nich wyposażone były w biblioteki i pokoje rozrywki. Z opowieści Mitelman wynika, że Schulz niechętnie opuszczał uzdrowisko. Ekscytowała go jedynie Kaplica Czaszek³⁸. Być może introwertycznego rysownika nie interesowały także koncerty ani potańcówki, najchętniej spędzał czas w towarzystwie przyjaciół albo w samotności, rysując bądź czytając.

W Marienbadzie, w którym przebywał w 1915 roku, oferowano bogaty program artystyczny³⁹. Odbywały się tam między innymi koncerty muzyki klasycznej oraz występy muzyków, którzy wypoczywali akurat w uzdrowisku. Schulz miał okazję wybrać się na jeden z oficjalnych dansingów w Kursaal. Trzy razy dziennie czas umilała kuracjom uzdrowiskowa

35 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 64. Dalej jako: OP.

36 OP, s. 155.

37 J. Sass, *7 sierpnia – 24 września 1915*, w: *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, <http://www.schulzforum.pl/pl/kalendarz/7-sierpnia-24-wrzesnia-1915>; J. Orzeszek, *Bad Kudowa*, ibidem, <http://www.schulzforum.pl/pl/miejsca/bar-kudowa> (dostęp: 18.12.2018).

38 Ibidem.

39 J. Sass, *7 sierpnia – 24 września 1915*, w: *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, <http://www.schulzforum.pl/pl/kalendarz/7-sierpnia-24-wrzesnia-1915>, <http://www.schulzforum.pl/pl/kalendarz/7-sierpnia-24-wrzesnia-1915> (dostęp: 18.12.2018).

orkiestra. W restauracjach grywały kwartety smyczkowe i orkiestry. Mógł słuchać muzyki klasycznej oraz popularnej, wykonywanej przez zespoły dansingowe, a także muzyki ludowej, którą prezentowały kapele cygańskie⁴⁰. Trudno stwierdzić, jaki był jego stosunek do muzyki wykonywanej w kurortach. Być może występy stanowiły dla niego jedynie tło życia towarzyskiego. Na podstawie domniemyanych doświadczeń muzycznych Schulza można dojść do wniosku, że muzyka wykonywana w parku (w Truskawcu, w kurortach) pobudzała muzyczne metafory, a restauracyjni muzycy w Marienbadzie mogli zainspirować fragmenty *Wiosny* o występie muzycznym. Schulz uczęszczał (chętnie lub niechętnie) na koncerty kameralne. Słuchał muzyki wykonywanej w nieformalnych okolicznościach, w pokojach, małych salach, w parkach. Zdaje się, że intymność atmosfery i otoczenie przyrody, w którym wybrzmiewała muzyka, były dlań najbardziej inspirujące.

Kultura muzyczna w drohobyckim gimnazjum

Jako uczeń, a później nauczyciel przedwojennego Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu, Schulz prawdopodobnie zetknął się z kilkoma gatunkami muzycznymi: z kompozycjami klasycznymi, muzyką ludową, sakralną oraz muzyką rozrywkową (na przykład z popularnym w latach trzydziestych jazzem)⁴¹. Kilkanaście razy w ciągu roku wysłuchiwał muzyki w kościele, założywszy, że jako nauczyciel był zobowiązany do udziału w mszach, które inaugurowały ważniejsze święta szkolne. Nie wiadomo, czy sztuka sakralna stanowiła źródło natchnienia, czy wprost przeciwnie – była przymusową częścią edukacji, a później pracy zarobkowej. Ze sprawozdań gimnazjum wynika, że jako nauczyciel był odbiorcą wielu występów szkolnych w ciągu roku⁴². Produkcje uczniowskie obejmowały głównie repertuar patriotyczny. Nauczyciel rysunku słuchał zatem pieśni i hymnów w wykonaniu chóru gimnazjalnego, a także kompozycji sięgających do tradycji ludowej (na przykład utworu *Dudziarz* Wieniawskiego)⁴³. W jednym ze sprawozdań odnotowano szczegółowo repertuar, który daje wyobrażenie

repertuar
sakralno-
patriotyczny

40 *Przewodnik po Marienbadzie (Mariánské Lázně) z ilustracjami*, Marienbad 1931, <https://polona.pl/item/przewodnik-po-marienbadzie-marianske-lazne-z-ilustracjami,MTU4MTk4Mg/1/#info:meta-data> (dostęp: 5.10.2019).

41 Ze świadectwa szkolnego Schulza za rok 1903/1904 wynika, że nie uczęszczał na lekcje śpiewu. W rubryce przedmiotu widnieje ukośna kreska. Być może takich zajęć nie miał w ogóle w programie. Przedruk dokumentów zawierających oceny Schulza za lata szkolne 1903/1904 i 1908/1909 znajduje się w *Regionach wielkiej herezji*. Zob. J. Ficowski, op. cit., s. 21–22.

42 Zob. Sprawozdania Dyrekcji Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za lata szkolne 1929–1938.

43 Ibidem.

o muzycznych doświadczeniach w gimnazjum. Sprawozdawca wymienia w nim *Miłość ojczyzny* Hławiaka, *Mazurek Dąbrowskiego* Wybickiego i *Wieniec pieśni strzeleckich* Żukowskiego⁴⁴.

W latach 1929–1938 profesor Schulz mógł wysłuchać średnio dwóch programów artystycznych miesięcznie. Nie zachowały się źródła mówiące o jego stosunku do muzyki wykonywanej w szkole – jeśli nie liczyć zwierzeń w listach, w których negatywnie odnosił się do swojej pracy i szkoły jako takiej⁴⁵. Można zaryzykować tezę, że kultura artystyczna gimnazjum kształtowała w jakiś sposób jej ucznia, a później pracownika. Występy patriotyczne w wykonaniu chóru chłopięcego i męskiego oraz orkiestry szkolnej cyklicznie przypominają pisarzowi historię Polski, audycje radiowe zapoznają z ważniejszymi kompozycjami oraz prezentują kompozytorów (Mozarta, Chopina, Schuberta). Dzięki zajęciom teoretyczno-praktycznym Schulz ma okazję poznać formy i techniki muzyczne, takie jak symfonia, fuga, sonatina, do których nawiąże wielokrotnie w prozie i recenzjach⁴⁶. Nie mamy jednak pewności, że bierze czynny udział w życiu artystycznym szkoły – przynajmniej jako nauczyciel. Jeśli założymy, że jest zmuszony oglądać przedstawienia, które go nużą, taki rodzaj doświadczeń muzycznych także nie pozostaje bez wpływu – może na długo odstręczyć od muzyki. Niezależnie od tego, czy stosunek pisarza do wydarzeń artystycznych był afirmatywny, czy krytyczny, nie ulega wątpliwości, że atmosfera szkolnych wydarzeń musiała na niego oddziaływać i pozostawić ślad w jego muzycznych doświadczeniach.

Doświadczenie muzyki rozrywkowej: klezmerskiej, ludowej, jazzowej

Schulz z całą pewnością przysłuchiwał się muzyce początku XX wieku, znał tradycję muzyczną i utwory muzyki popularnej, grane przez gramofony i katarynki. Był uczestnikiem wydarzeń muzycznych, widział występy kapel, słyszał popularną w Drohobyczu muzykę klezmerską, słuchał muzyki w restauracjach, parkach, na ulicach. W międzywojniu nie istniało miasto, na którego ulicach nie rozbrzmiewałaby muzyka – jarmarczna, orkiestrowa czy klezmerska. Zagłębie naftowe nie mogło stanowić wyjątku. Mieszczanie obcowali wówczas z muzyką amatorów. Issachar Fater,

⁴⁴ Zob. Sprawozdanie Dyrekcji Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za lata szkolne 1929/30, 30/31, 31/32, s. 18.

⁴⁵ List Brunona Schulza do Tadeusza Brezy z 2 grudnia 1934 roku, KL, s. 53.

⁴⁶ Zob. Sprawozdanie Dyrekcji Gimnazjum Państwowego im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobyczu za lata szkolne 1937/38, s. 31.

dwa razy
w miesiącu

muzyka
uliczna

autor publikacji poświęconej muzykom pochodzenia żydowskiego, wskazuje na wszechobecność muzyki wśród społeczności żydowskiej w międzywojennej Polsce: „Żydowskie masy w Polsce śpiewały zawsze i wszędzie. Nie trzeba było wyszukiwać pieśni, bo słyhać ją było na każdym kroku – śpiewały służące, czeladnicy u krawca, dziewczyny siedzące w domu i chasydzcy chłopcy, skromne matki i gburowaci, prości woźnice. Śpiewały dzieci bogaczy, by oddać rozpierające ich uczucia radości, oraz biedne sieroty, by wyrazić swój żal i gniew. A piosenki te były najróżniejsze: uliczne «o gorzkim losie sieroty», sentymentalne tanga o nieszczęśliwej miłości, pieśni ludu pracującego «by nie dawał więcej pić swej krwi», pionierskie, zachęcające do budowania kraju i osiedlania się w nim, chasydzkie przyśpiewki nawołujące do tańca oraz śpiew kantora wyciskający łzy. Słyhać było też poważne pieśni klasyczne z repertuaru muzyki światowej”⁴⁷.

„pieśni na
każdym
kroku”

Autor *Wiosny* słuchał muzyki wybrzmiewającej na ulicach Drohobycza. Szczególnie muzykalna była tam społeczność żydowska. W publikacji *The Book of Klezmer. The History, the Music, the Folklor* czytamy wspomnienia drohobydzanina na temat występów: „W moim mieście, w Drohobyczu, klezmerzy grali żydowskie piosenki ludowe, a także swing, fokstrot, rumbę, cza-czę, walce, piosenki rosyjskie i inne. Wielu z nich nauczyło się czytać nuty, więc mogli grać melodię dokładnie taką, jaką słyszeli na nagraniach. Bywali klezmerzy z tak świetnym słuchem, że umieli zapisywać dokładnie tę melodię, którą usłyszeli tylko jeden raz w radiu. Zapisywali nie tylko linię melodyczną, lecz także harmonię, partie rytmiczne wszystkich instrumentów. Grałem w jednej kapeli wykonującej większość muzyki popularnej z radia, które przybyło do Drohobycza w latach trzydziestych. Liderem był dr Staszek Vilder. To był mądry człowiek, obdarzony świetnym słuchem muzycznym. Pisał partie na saksofon, trąbkę, pianino, bas i dwoje skrzypiec. Grałem w tym zespole na weselach, w restauracjach, a nawet do filmów niemych. Grywaliśmy *Bar-Kochbę* pod Toma Mixa i [Rudolfa] Valentino”⁴⁸.

Muzyczne doświadczenia przynosi Schulzowi jednak nie tylko Drohobycz i nie tylko Polska. Sierpień 1938 roku spędza w Paryżu. Jego przewodnikiem po świecie francuskiej rozrywki staje się Georges Marshak Rosenberg (brat przyjaciółki Schulza, pianistki Marii Chasin), z którym prowadzi długie rozmowy o filozofii i sztuce. Rosenberg zapamiętuje szczególnie wspólne wyjście do kabaretu „Casanova” na Montmartre

47 I. Fater, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, przeł. E. Świdarska, Warszawa 1997, s. 12.

48 Wywiad z Mikhlem Lepertem, Wrocław, 12.03.1984, za: Y. Strom *The Book of Klezmer: The History, the Music, the Folklore*, Chicago 2011, s. 113.

Paryż

i reakcję pisarza na swobodę obyczajów paryskich kokot⁴⁹. To właśnie w stolicy Francji rodzi się kabaret, w którym króluje piosenka poruszająca aktualne problemy społeczno-polityczne. W latach trzydziestych dzielnica Montmartre miała już status artystycznego centrum Paryża, tam także występowała wówczas dwudziestotrzyletnia Edith Piaf⁵⁰. Spektakle konkurowały z obrazem kinowym, musiały zatem zapewniać większą atrakcyjność widzom. Muzyczne i wizualne wrażenia, których dostarczył Schulzowi Paryż, były znacznie silniejsze od tych, do których miał dostęp w Polsce (pisał o tym do Romany Halpern: „Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne. Wielkie wrażenie zrobiły na mnie cudowne kobiety [...], swoboda obyczajów, tempo życia”⁵¹).

przemysł
fonograficzny

Pod koniec XIX wieku w fabrykach w Łodzi i Warszawie produkowano pierwsze gramofony. Na początku XX wieku rozkwitały kinematografia i fonografia, powstawały wytwórnie filmowe, kina, popularne stawało się radio. Zakładano wydawnictwa nutowe, aranżowano ogrodowe teatrzyki. Postęp techniczny pozwalał na szerszy dostęp do muzyki. Kataryniarze byli stopniowo wypierani przez aktorów i kabareciarzy, miejsce popularnych domowych szkatulek muzycznych (minikatorynek, pozytywek) zajęły gramofony i radia – urządzenia nowocześniejsze, grające nie jeden, lecz setki utworów⁵².

Pojawienie się radia w Drohobyczu w latach trzydziestych umożliwia dostęp do muzyki popularnej oraz klasycznej⁵³. Schulz nie tylko czyta w radiu własne utwory⁵⁴, lecz także – o ile zdarza mu się słuchać radia – jest odbiorcą przebojów granych z płyt gramofonowych. Radio posiada wówczas bardzo ambitny program. Poza fragmentami prozy z całego świata można usłyszeć również świetne koncerty, recitale i wszelką muzykę klasyczną⁵⁵.

49 List Georges’a Marshaka Rosenberga do Jerzego Ficowskiego z 15 sierpnia 1965 roku, w: Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje, oprac. J. Kandziora, Gdańsk [w przygotowaniu].

50 Zob. W. Szczotkowski, *Edith Piaf. Życie, mit i legenda*, Łódź 1993. Zob. też: P. Szarota, *Paryż 1938*, Warszawa 2019.

51 List Brunona Schulza do Romany Halpern z 29 sierpnia 1938 roku, KL, s. 181.

52 Więcej informacji na ten temat znajduje się w książce Michalskiego oraz w publikacjach Kwiatkowskiego: D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej lata 1900–1939*, wstęp S. Grodzieńska, Warszawa 2007; M. J. Kwiatkowski, *Narodziny polskiego radia. Radiofonologia w Polsce w latach 1918–1929*, Warszawa 1972.

53 Według Jana Onaczyszyna w Borysławiu radio pojawiło się już w połowie lat dwudziestych: „Na piętrze nad gospodarzami mieszkali moi wujowie, Piotr i Leopold. Byli to bardzo nowocześni, młodzi ludzie, którzy w latach 1925–1926 zainstalowali u siebie radio. Cóż to było za przedsięwzięcie!”. Zob. W. Budzyński, *Cywilizacja radiowa*, w: idem, *Miasto Schulza*, Warszawa 2005, s. 21.

54 Zob. A. Skrzypczyk, *Głos Schulza*, „Schulz/Forum” 15, 2020, s. 224–230.

55 Szczegółowy program radia publikowano w „Biuletynie Radiofonicznym”. Zob. „Biuletyn Radiofoniczny dla Użytku Prasy. Wydawnictwo tygodniowe Wydziału Prasy i Propagandy Polskiego Radia”, R. 6, nr 38, 22 września 1935, s. 4, <https://polona.pl/item/biuletyn-radiofoniczny-dla-uzytku-prasy-wydawnictwo-tygodniowe-wydzialu-prasy-i,ODU2MDAyNDc/0/#info:metadata> (dostęp: 30.07.2020).

Wkrótce Schulz może posłuchać muzyki także w kinie. Brat Schulza, Izidor, zakłada na początku XX wieku w Drohobyczu kino „Urania”, do którego Schulz uczęszcza jako dziecko i nastolatek⁵⁶. Być może właśnie te doświadczenia opisze później w *Nocy lipcowej*: „Wieczory tego lata spędzałem w kinoteatrze miasteczka. Opuszczałem go po ostatnim przedstawieniu”⁵⁷. Zapewne bywa w kinie także we Lwowie, w Wiedniu, w Warszawie. Małgorzata Hendrykowska pisała „Ze względu na powszechność samych pokazów i różnorodność miejsc prezentacji przyjąć należy, że [...] już około roku 1907 po prostu nie sposób było nie odrzucić się o kino”⁵⁸. Jakie filmy ogląda, czego słucha? Do lat trzydziestych, czyli do udźwiękowienia, przygląda się głównie obrazom na filmach niemych, choć niektórym projekcjom towarzyszy muzyka wykonywana na żywo – przez pianistów oraz całe zespoły, zastąpione później płytami gramofonowymi.

muzyka
w kinie

W latach dwudziestych w kinie polskim dominuje repertuar propagandowo-patriotyczny (*Cud nad Wisłą*, *Pan Tadeusz*, *Trędowata*, *Mogiła nieznanego żołnierza*⁵⁹). Po przełomie dźwiękowym, jako ukształtowany już pisarz, może słuchać nagrań do *Śpiewaka jazzbandu* braci Warnerów, *Moralności pani Dulskiej* Bolesława Nawolina⁶⁰, może także obejrzeć w dźwiękowej wersji adaptację *Granicy* Nałkowskiej lub *Wiernej rzeki* Żeromskiego⁶¹.

Coda

Pomimo że wypowiedzi Schulza na temat muzyki oraz tytuły wskazujące na związek tekstu z utworem muzycznym nie są tak liczne, jak na przykład w *Sonacie Belzebuba* Witkacego, w jego prozie zauważalne są bardzo rozległe odwołania do muzyki, które pozwalają sądzić, że muzyka mogła być przedmiotem nieznanych nam wypowiedzi metatekstowych, które nie przetrwały wojny – zaginęła przecież większa część korespondencji Schulza, kilka opowiadań, manuskrypt *Mesjasza*, a także wiele jego prac plastycznych. Obecność nawiązań do muzyki w prozie pozwala szukać u tego artysty jakichś związków ze sztuką dźwięków – tak łatwo skądinać widocznych w pracach innych pisarzy.

to, czego nie
wiemy

56 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 130. Wyobraźni filmowej Schulza artykuł poświęcił Paweł Sitkiewicz, *Fantasmagorie. Rozważania o filmowej wyobraźni Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 1, 2012, s. 35–46.

57 OP, s. 212.

58 M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993, s. 239.

59 *The Cinema of Central Europe*, ed. P. Hames, London 2004, s. 25–33.

60 *Historia kina polskiego*, pod red. T. Lubelskiego, K. Zarębskiego, Warszawa 2007.

61 Ibidem.

Odtworzenie hipotetycznych doświadczeń akustycznych Schulza ma także szerszy wymiar – daje wgląd w sferę potencjalnych doświadczeń muzycznych pisarzy dwudziestolecia międzywojennego, którzy często podejmowali próby opisanie kompozycji muzycznej. Przez pryzmat tematu muzyki w życiu i dziele można wreszcie zobaczyć nie tylko Schulza, lecz także kontekst kulturowy: w jaki sposób w przestrzeni akustycznej obecna była muzyka popularna w międzywojniu, jaką rolę w kształtowaniu muzycznych upodobań Schulza odegrała szkolna edukacja, jaki repertuar miały opery i teatry, czego można było posłuchać w radiu, kabarecie, o czym śpiewano piosenki. Badania na tym polu pozwolą uświadomić nam, czego słuchano w „prehistorii” wielkiego rozwoju technologicznego – dostrzec w katarynce pierwsze próby masowego oddziaływania muzyki, zdać sobie sprawę z tego, jak bardzo różnił się dźwiękowy krajobraz świata sprzed ponad stu lat od dzisiejszego.

Wobec wielu dźwiękowych ukształtowań prozy Schulza pytanie o jego głos w sprawie muzyki, o jego muzyczne sposoby wyrażania oraz o jego stosunek do dźwięków staje się oczywistym nakazem badawczym, choć – być może – skazanym na tkanie wyводу ze strzępów wspomnień i z domysłów. Biografia akustyczna będzie zatem jedną z propozycji opisywania życia autora, która – tak jak każdy rodzaj biografii – przepuszcza wybrane fakty przez swój filtr (nieraz artystycznie zniekształcając je na swoje potrzeby)⁶². Jest to niewątpliwie metafora, choć kryje się za nią istotne uzupełnienie tak zwanej biografii całościowej (postulowanej, lecz nigdy bodaj niezrealizowanej). Może się zresztą okazać, że nie istnieje biografia, lecz jedynie biografie, strzępy, wyobrażenia.

jedna
z propozycji

62 Do opisywanych tu doświadczeń okołomuzycznych Schulza należałoby zaliczyć działalność żydowskiego towarzystwa artystycznego „Kaleia”, liczne kontakty z muzykami, wreszcie jego dźwiękowe doświadczenia w okresie hitlerowskiej okupacji. Dźwiękowy „życiorys” Schulza był z całą pewnością znacznie rozleglejszy i badania nad nim zasługują na ciąg dalszy.

Tymoteusz Skiba: Witold Gombrowicz i Bruno Schulz. Biografie równoległe

Witold Gombrowicz

Prozaik, dramatopisarz, eseista. Przyjaciół Brunona Schulza.

Manager niedojrzałości, mistrz śmiesznej, karykaturalnej maszynierii psychicznej, demonolog kultury, zażarty tropiciel kłamstw kulturalnych, pozytywista i czciciel faktu, mistrz relatywizmu i wyznawca konkretności, szlachetny Toreador, przyszły zabójca smoka i materiał na wielkiego humanistę¹.

słowa
Schulza

W latach trzydziestych był stałym bywalcem kawiarni literackich w Warszawie, takich jak Ziemiańska oraz Zodiak, gdzie być może zaprowadził również Schulza. Podczas dyskusji pełnił funkcję „Sokratesa, który wszystkim i wszystkiemu dialektycznie podstawił nogę”², ironizował, przybierał pozy, kpił, prowokował, demaskował słabości swoich rozmówców, rozbijał banalne sytuacje i konwencje – zarówno w życiu, jak i w literaturze. Przy skamandrytach przybierał pozę prostaka, a przy Witkacym udawał wielkiego arystokratę. Życie zamienił w teatr. Był mistrzem min. Twierdził, że jego ambicją było napisanie sztuki wyłącznie na miny, pozbawionej jakichkolwiek słów, i z chęcią pokazywał, jak taka sztuka mogłaby wyglądać³. Wielu literatów omijało jego stolik – na przykład Adam Ważyk, który wspomina, że tylko raz rozmawiał z nim poważnie. Gombrowicz spytał go o najlepszych pisarzy współczesnych. Ważyk wymienił Iwaszkiewicza oraz Nałkowską, na co Gombrowicz miał odpowiedzieć: „Co? To literatura papierowa, sztuczna. Jedynym wybitnym współczesnym pisarzem jest Bruno Schulz. Kreuje świat własny, niepowtarzalny. To jest nowe, niepodobne do niczego”⁴.

mistrz min

1 Takimi określeniami Schulz nazywał w swoich tekstach Gombrowicza.

2 T. Breza, *Jak pojawili się Witold i Bruno*, w: idem, *Nelly o kolegach i o sobie*, Warszawa 1983, s. 369.

3 J. Siedlecka, *Jaśnie Panicz*, Gdańsk 1992, s. 211.

4 Ibidem, s. 226.

Przyjaźń z Schulzem

Z całą pewnością byli przyjaciółmi, choć podobno nie interesowali się swoim życiem prywatnym. Zajmowały ich głównie tematy dotyczące sztuki i życia literackiego. Schulz lekcewał tematy osobiste, za to „przywoził z Drohobycza nienasyconą żądze współżycia duchowego i intelektualnego”⁵. Gombrowicz był zainteresowany przede wszystkim przyjaźnią intelektualną: „Schulz był mi osobą niezmiernie bliską, godzinami rozprawialiśmy na temat pasjonujących nas zagadnień sztuki, a przecież z pierwszym lepszym pociotkiem ze wsi byłem stokroć bardziej zżyty, mnie egzystencja prywatna Schulza nie interesowała, był dla mnie świadomością i wrażliwością *in abstracto*”⁶. Jest jednak w słowach Gombrowicza z pewnością sporo przesady. W listach do rodziny, wspomnieniach, a także w strzępach prywatnej korespondencji pisarzy, które przetrwały do naszych czasów, można odnaleźć ślady wzajemnej troski i przywiązania: „Drogi Bruno, na wieść o polepszeniu się Twojego samopoczucia spadł mi potężny kamień z serca. Oby to wyjaśnienie było trwałe”⁷.

1933

Pamiętnik z okresu dojrzewania i Sklepy cynamonowe

Obaj debiutowali w 1933 roku, w tym samym Towarzystwie Wydawniczym „Rój”, zbiorami opowiadań, których wydanie musiało być w połowie opłacone przez ich rodziny. *Pamiętnik z okresu dojrzewania* został sfinansowany przez ojca Witolda Gombrowicza, *Sklepy cynamonowe* przez brata Brunona Schulza. Obie książki, odmienne i wyjątkowe, miały też wspólny mianownik – bezkompromisowo rozprawały się zarówno z konwencjonalną rzeczywistością, jak i realistyczną literaturą, wykorzystując motywy fantastyczne, mistyfikację, ironię oraz groteskę. Mimo paralelizmu tych książek status dwóch debiutantów w środowisku literackim był odmienny. Schulz wstąpił na literackie salony, został doceniony, „elita znała go i poważała”⁸, ukazało się wiele pozytywnych i wyczerpujących recenzji, publikował kolejne opowiadania – natomiast Gombrowicz czuł się „zlekceważony i ośmieszony”⁹. Sytuację tę analizuje

debiutanci

5 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Warszawa 1990, s. 91.

6 Ibidem, s. 133.

7 B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, list od Witolda Gombrowicza, nr III 10, s. 278.

8 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 90.

9 K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 1, Wołowiec 2017, s. 241.



„Pisarze polscy, których pierwsze utwory powieściowe ukazały się nakładem «Roju»” – Witold Gombrowicz i Bruno Schulz. Fotografie z katalogu, 1938

dwa do
jednego

Klementyna Suchanow, oto jeden z przykładów: „Debiut Schulza zrecenzowany przez tego samego krytyka, Leona Piwińskiego, zajmuje w «Wiadomościach Literackich» pełne dwie kolumny wraz z rzucającym się w oczy sporym autoportretem pisarza, podczas gdy recenzja *Pamiętnika* to niepełna kolumna wciśnięta pomiędzy pięć innych, której przestrzeń zabiera jeszcze reklama poniżej”¹⁰.

1934

Pierwsze spotkania na Służewskiej i Chocimskiej

Nie wiadomo z całą pewnością, jak się poznali. Gombrowicz wspominał, że prawdopodobnie to Schulz do niego zadzwonił: „czytał mój *Pamiętnik z okresu dojrzewania* i chciałby ze mną pogadać”¹¹. *Pamiętnik* ukazał się na przełomie kwietnia i maja 1933 roku, jednak pisarze spotkali się już po wydaniu *Sklepów cynamonowych*, zapewne w pierwszej połowie 1934 roku, w mieszkaniu Gombrowicza na ulicy Służewskiej 3¹². Tak zaczęły się ich spotkania, dyskusje i rozmowy, które odbywali „przeważnie na spacerach”¹³. Gombrowicz wspominał po latach: „Zabawne pomyśleć, że kiedy biedny Bruno Schulz odwiedzał mnie na Służewskiej, byliśmy we dwóch, już wtedy, autorami książek mających osiągnąć rozgłos w Europie”¹⁴. Podczas pierwszego spotkania Schulz miał wyrazić swój zachwyt *Pamiętnikiem*: „Co za tom! Jestem olśniony pana nowelami... Sam na nic podobnego nigdy bym się nie zdobył...”¹⁵ – tę ocenę powtarzał także później, między innymi w liście do Zenona Waśniewskiego z 28 stycznia 1935 roku („światny – *Pamiętnik z okresu dojrzewania*!”)¹⁶ oraz do Romany Halpern z 29 listopada 1936 roku: „Gombrowicz to bardzo interesujący pisarz, jeden z najciekawszych. Czy zna Pani jego *Pamiętnik z okresu dojrzewania*? Proszę koniecznie przeczytać – rewelacyjna książka”¹⁷.

„Jestem
olśniony”

10 Ibidem, s. 240–241.

11 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 90.

12 Rodzina Gombrowiczów mieszkała w mieszkaniu przy ulicy Służewskiej od 1911 roku. Było to obszerne mieszkanie z ośmioma pokojami na drugim piętrze kamienicy. Dziś nie ma tej kamienicy, a ulica Służewska została odbudowana w innym miejscu. W połowie 1934 roku rodzina przeprowadziła się do mieszkania przy ulicy Chocimskiej 35. Matka oraz siostra zajęły czteropokojowe mieszkanie na pierwszym piętrze, Gombrowicz przeniósł się do mniejszego, dwupokojowego mieszkania bez łazienki, jedynie z kranem i zlewem – gwarantujące niezależność, ale jednocześnie tuż obok matki, która gotowała obiady i dysponowała łazienką. Mieszkanie znajdowało się pod numerem 15. Zob. K. Suchanow, *Gombrowicz*, t. 1, rozdz.: „Służewska 3” i „Chocimska 35”; J. Siedlecka, *Jaśnie Panicz*, s. 182–188.

13 W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2013, s. 655.

14 Idem, *Listy do rodziny*, oprac. J. Margański, Kraków 2019, s. 311.

15 Idem, *Wspomnienia polskie*, s. 90.

16 B. Schulz, *Księga listów*, list do Zenona Waśniewskiego, nr I 39, s. 83.

17 Zob. ibidem, list do Romany Halpern, nr I 83, s. 143.

Początkowo Gombrowicz nie ufał zapewnieniom Schulza, który jego zdaniem innym także nie skąpił pochwał, jednak wkrótce przekonał się, że te słowa wypowiedziane podczas pierwszego spotkania były nie tylko szczerze, ale stanowiły też początek ich przyjaźni. „Nikt nie okazał mi tyle wielkodusznej przyjaźni i tak gorliwie mnie nie poparł”¹⁸ – wspominał w 1961 roku. Gombrowicz wielokrotnie podkreślał, że tak bezinteresowne wsparcie w środowisku literackim było czymś niespotykanym – a także, że on sam nie był w stanie zrewanżować się Schulzowi. To nie do końca prawda. Zdaniem Aleksandra Fiuta „od pierwszej chwili dostrzegli się nawzajem i docenili swoje talenty i wielkość”¹⁹. Gombrowicz wielokrotnie dawał temu wyraz²⁰. Także po latach nazwał go „najznakomitszym artystą ze wszystkich”, jakich poznał w Warszawie, „artystą najbardziej europejskim, mającym prawo zasiadać w gronie najwyższej arystokracji intelektualnej i artystycznej Europy”, a jego prozę „twórczą i nieskalaną”²¹ – dodając jednak po chwili, iż ta wysoka forma, którą wypracował, wielki szacunek dla sztuki oraz perwersje ograniczały go jak wieża z kości słoniowej²².

„najznakomitszy ze wszystkich”

Jeszcze przed przeprowadzką do mieszkania przy ulicy Chocimskiej, prawdopodobnie latem 1934 roku, Gombrowicz zorganizował przyjęcie, na które zaprosił wielu artystów i literatów, przedstawicieli arystokracji oraz cyganerii artystycznej. Witał gości i dumnie oprowadzał ich po kamienicy przy ulicy Służewskiej²³: „Pysznił się swoim mieszkaniem. «Moje bidermajera – ukazywał je jak przewodnik – moje simlery»”²⁴. Schulz także był wśród oprowadzanych gości. Zdaniem Tadeusza Brezy czuł się trochę nieswojo w ogromnych pokojach tego mieszkania. Był zmęczony, ale jednocześnie oszołomiony hałaśliwą atmosferą przyjęcia. W końcu położył się na kanapie i powtarzał „co za orgia!”²⁵ – choć w rzeczywistości żadnej orgii nie było.

18 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 90.

19 A. Fiut, *Pojedynek o doktorów z Wilczej*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992*, pod red. J. Jarzębskiego, Kraków 1994, s. 152.

20 Zob. m.in. artykuł Gombrowicza w „Kurierze Porannym” z 5 listopada 1935, przedruk w: Witold Gombrowicz, *O myślach chudych. Trudna literatura i pro domo mea*, w: idem, *Varia 1. Czytelnicy i krytycy. Proza, reportaże, krytyka literacka, eseje, przedmowy, wstęp W. Bolecki*, Kraków 2020.

21 Idem, *Wspomnienia polskie*, s. 90.

22 Ibidem, s. 94.

23 Tadeusz Breza w swoim wspomnieniu z 1969 roku pisze o ulicy Natolińskiej z tego powodu, że dawna Służewska, wraz z secesyjną kamienicą z numerem trzy, w której mieszkał Gombrowicz, przestała istnieć. Całkowicie zniszczoną ulicę odbudowano w nieco innym miejscu.

24 T. Breza, *Jak pojawili się Witold i Bruno*, s. 369.

25 Ibidem.

1934–1935

Bruno, Witkacy i Gombrow

Schulz i Gombrowicz wraz ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem stanowili literacki fenomen dwudziestolecia międzywojennego. Ich twórczość była rewolucyjna, a zarazem trudna, niezrozumiała i „stojąca w opozycji do polskiego życia literackiego”²⁶. Nie tworzyli żadnej grupy literackiej, nie mieli wspólnego programu artystycznego – a jednak łączyła ich opinia publiczna w okresie międzywojennym oraz historia literatury w latach późniejszych. „Byliśmy mimo wszystko trójką” – podsumował Gombrowicz, nazywając Witkacego wariatem zrozpaczonym, Schulza wariatem utopionym, a siebie wariatem zbuntowanym. Ta chwytna, pozornie efekciarska klasyfikacja była w istocie próbą określenia ich niekonwencjonalnego („zwariowanego”) stosunku do formy. Witkacowskiemu tragizmu, Schulzowskiemu zatraceniu i Gombrowiczowskiemu buntowi.

Ich pierwsze wspólne spotkanie zainicjował Schulz w 1934 roku²⁷, prowadząc Gombrowicza do mieszkania Witkacego przy ulicy Brackiej²⁸. Drzwi otworzyła im postać o posturze karła, która na ich oczach zaczęła się powiększać. Był to w rzeczywistości gospodarz, który ukucnął, a następnie powoli się podnosił. Gombrowicz miał zarówno do takich figli, jak i całej postaci Witkiewicza dość krytyczny stosunek. Widział w nim człowieka o niezwykłej inteligencji, ale także nudnego i męczącego egocentryka, w którym odbijały się jego własne wady „jak w krzywym zwierciadle, spotworniałe i wydęte do rozmiarów apokaliptycznych”²⁹. Także Witkiewicz traktował Gombrowicza (którego nazywał Des Gombresem) z rezerwą. Mimo to utrzymywali ze sobą kontakt. W 1935 roku Witkiewicz pokazał nawet Gombrowiczowi rękopisy swoich dramatów, a ten publicznie uznał je za najciekawsze teksty, które w tym czasie przeczytał – obok *Ulissesa* i *Granicy*³⁰.

26 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 92.

27 Klementyna Suchanow twierdzi, że był to grudzień 1934 roku, zob. *Gombrowicz*, t. 1, s. 267.

28 Było to mieszkanie żony Witkacego, Jadwigi Witkiewiczowej, a zarazem jego warszawski adres, pod którym najczęściej spędzał wiosnę oraz jesień (latem i zimą przebywał w Zakopanem). W mieszkaniu na Brackiej znajdowała się jego pracownia oraz słynne „muzeum okropności”. W tym miejscu działała także firma portretowa: „Firma St. I. Witkiewicz zawiadamia o swoim przybyciu do Warszawy, Bracka 23 m. 42, tel. 227-18, dzwonić 10-1”, zob. J. Witkiewiczowa, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, w: S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1936–1939)*, appendix J. Witkiewiczowa, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2012, s. 572–573.

29 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 93.

30 *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1935. Ankieta tygodnika „Prosto z mostu”, „Prosto z Mostu. Tygodnik literacko-artystyczny”, 2 lutego 1935, nr 5 (59), s. 5.*

Schulz spotkał się kilkukrotnie z Gombrowiczem i Witkiewiczem podczas ferii świątecznych na przełomie 1934 i 1935 roku. Przebywał wówczas w stolicy razem z Józefiną Szelińską, która wspominała, że byli „w gronie bliskich i zachwyconych Brunem jego przyjaciół: Witkiewicza, Gombrowicza i Brezów”³¹. Sylwestrową noc Schulz spędził w mieszkaniu Witkiewiczów przy ulicy Brackiej 23. Tego wieczoru Witkacy malował portrety swoich gości, Tadeusza i Zofii Brezów, a także napisał obsceniczny wierszyk dedykowany Schulzowi³². Późnym wieczorem Tadeusz Breza, a z nim zapewne także Schulz i Witkacy, udali się na imprezę zorganizowaną przez Gombrowicza: „urządziłem artystyczną popijawę w mieszkaniu mojej matki na Chocimskiej [...]”. Trwająca do szóstej rano zabawa była widomym znakiem mojego solidnego usadowienia się w warszawskim świecie literackim. Już nie pamiętam dobrze kto tam był, ale w każdym razie nie brakło Brezy, Mauersbergerów, Tonia Sobańskiego, był Rudnicki i bodaj Choromański, było bractwo pijaków pod przewodem Świątka Karpińskiego i «Minia» czyli Janusza Minkiewicza, były rozmaite aktorki, Zdzisław Czermański, Kanarek (dziś znany malarz w Stanach)... i może Witkacy i chyba Bruno Schulz...”³³. Po powrocie do Drohobycza, 28 stycznia 1935 roku Schulz napisał do Zenona Waśniewskiego: „W Warszawie zrobiłem dużo ciekawych znajomości: Witkacy, T. Breza, Wittlin, Czechowicz, Gombrowicz (świetny – *Pamiętnik z okresu dojrzewania!*)”³⁴.

znajomości

1935

Ilustracje i komplementy

Gombrowicz wspominał, że Schulz często odwiedzał go w mieszkaniu przy ulicy Służewskiej, a później także przy Chocimskiej: „Był to niepozorny człowiek i obawiam się, iż widząc mnie i jego, nikt by się nie domyślił, że ma przed sobą tak potężnych tuzów literatury światowej”³⁵. Zapewne podczas tych spotkań powstał pomysł, aby Schulz ilustrował utwory Gombrowicza. Między lutym a marcem 1935 roku Schulz napisał jednak do Wacława Czarskiego – redaktora naczelnego „Tygodnika Ilustrowanego” – że Gombrowicz nie przesłał mu obiecane go tekstu do

o sobie
i Schulzu

31 List Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego. Cyt. za: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolicy. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 325.

32 Zob. S. Okołowicz, *Śliwka i tacet. O spotkaniach Schulza i Witkacego*, „Schulz/Forum” 8, 2016.

33 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 85.

34 B. Schulz, *Księga listów*, list do Zenona Waśniewskiego, nr I 39, s. 83.

35 W. Gombrowicz, *Listy do rodziny*, s. 279.

zilustrowania. Prawdopodobnie chodziło o opowiadanie *Tośka. Fragmenty*, które ukazało się 14 lipca 1935 roku w „Tygodniku”³⁶, lub fragment *Ferdydurke*, który został opublikowany w lipcowym numerze „Skamandra”³⁷. Pomysł zilustrowania utworów Gombrowicza przez Schulza został zrealizowany dwa lata później, przy okazji książkowego wydania *Ferdydurke* z 1937 roku.

Gombrowicz bardzo wysoko cenił *Sklepy cynamonowe*, co przyznawał publicznie, między innymi w „Kurierze Porannym”, gdzie 5 listopada 1935 roku został opublikowany artykuł *O myślach chudych*, będący odpowiedzią na zarzuty Ignacego Fika o „choromaniactwo”³⁸. Przy tej okazji Gombrowicz komplementował swojego przyjaciela: „Oto pisarz, klasy w Polsce, bez przesady, rzeczywiście najwyższej [...] artysta do szpiku kości, którego *Sklepy cynamonowe* spotkały się z niekłamany zachwytem elity, zarówno «zdrowej», jak «chorej». Pracownik, pochłonięty zupełnie męczącym i bardzo ciężkim zadaniem, wyrzucenia swej ponurej i wspaniałej wizji, człowieka, który nie pisze [...] tego, co chce, ale to, co musi, pisarz, który właśnie dlatego jest pisarzem, że jest sobą, wyrafinowany, subtelny, odkrywca, operujący na pograniczu wyrażała, cały wyteżony w kierunku swego trudnego powołania”³⁹.

luty–październik 1936

„Impreza z Witoldem”, czyli trzy listy na łamach „Studia”

4 lutego 1936 roku wieczorem Schulz i Gombrowicz spotkali się w Warszawie u Zofii Nałkowskiej. W spotkaniu brali udział ponadto dyplomata Władysław Baranowski, malarz Henryk Berlewi oraz pisarz Włodzimierz Pietrzak⁴⁰. Zebrani toczyli dyskusję o stylu literackim, którą

36 Opowiadanie zostaje wydrukowane bez ilustracji, zob. W. Gombrowicz, *Tośka. (Fragmenty)*, „Tygodnik Ilustrowany”, 14 lipca 1935, nr 28, s. 556–557.

37 Fragment zostaje zilustrowany jednym rysunkiem Feliksa Topolskiego; był to z pewnością wybór redakcji, a nie samego Gombrowicza, zob. W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, „Skamander. Miesięcznik literacki”, lipiec 1935, s. 264–284.

38 Gombrowicz polemizował z artykułem Ignacego Fika *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów”, 23 lutego 1935, nr 15, s. 1–2.

39 W. Gombrowicz, *O myślach chudych*, w: idem, *Varia* 1, s. 192.

40 Pisarz, poeta, krytyk literacki. Napisał artykuł o korespondencji Schulza i Gombrowicza, która ukazała się na łamach „Studia” (zob. *Święte szukanie*, „Studio. Miesięcznik literacki” 1936, nr 9) oraz nieprzychylną Schulzowi recenzję *Sanatorium pod Klepsydrą* (zob. *Bluszcz na ruinach*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 27). Zginął, walcząc w powstaniu warszawskim. W 1948 roku pośmiertnie ukazał się jego esej *Mit bohatera*, w którym napisał o *Ferdydurce* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, że są to utwory, które prowadzą donikąd, zafałszowane, goniące za dziwnością. Nie niemoralne, ale „tylko bardzo nudne. Nuda zaczyna się od pytania – i co z tego, a kończy się na ziewnięciu” („Nowiny Literackie” 1948, nr 12).

MIESIĘCZNIK LITERACKI

STUDIO

WITOLD GOMBROWICZ

LIST OTWARTY DO BRUNONA SCHULZA

Mój dobry Bruno,

Bogusław chce abyśmy pisywali mu w *Studio* — czy nie lepiej jednak sobie pisać w *Studio*? — a najlepiej chyba do siebie pisywać? — tak, do siebie wzajem pisać najprzyjemniej, o ileż rozkoszniej wystrzelić, celując w konkretną osobę, niż strzelać w przestrzeń okólnikiem, adresowanym do wszystkich, zatem do nikogo. Długi czas myślałem, jaką by tu myślą wystrzelić w Ciebie, dobry Bruno, lecz na żadną nie mogłem wpaść, aż dopiero wczoraj wpadłem na myśl żony pewnego doktora, spotkanej przypadkowo w osiemnastce. — *Bruno Schulz* — powiedziała — *to albo chory zboczeniec, albo pozer; lecz najpewniej pozer. On tylko udaje tak.* — Powiedziała — i wysiadła — bo akurat tramwaj przystanął przy Wileczej.

Strzelam więc w Ciebie myślą tej kobiety. Notyfikuję publicznie, oficjalnie i formalnie Twej osobie, iż żona lekarza ma Cię za wariata, lub pozera. I wyzywam, abyś zajął stanowisko wobec żony. Oto gdzieś na Wileczej mieszka połowica specjalisty o której wiesz już, co myśli o Tobie. Tam, na Wileczej, mieszka, tam żywi ten swój sąd ujemny, tam rozpowiada go przegodnie znajomym, którzy wierzą jej na słowo. Tam, na Wileczej, na Wileczej, Bruno, pod sto drugim urasta i toczy się ta przykra opinia, myśl nieprzychylna bardzo stanowczej w swych sądach członkini szeroki

salon
Nałkowskiej

zainspirował „zadziwiający, dowcipny, polemiczny”⁴¹ esej Gombrowicza *O stylu Zofii Nałkowskiej*. Miesiąc później Schulz pisał do Andrzeja Pleśniewicza: „Jeżeli Pan zobaczy Witolda, niech go Pan serdecznie pozdrowi. Niech się nie gniewa, że do niego jeszcze nie pisałem”⁴². Nałkowska odnotowuje, że Schulz wraz z Gombrowiczem odwiedzili ją także 15 lipca 1936 roku. Z pewnością obaj bywali na Marszałkowskiej 4 znacznie częściej i nierzadko się tam spotykali. Nałkowska zaliczała zarówno Gombrowicza, jak i Schulza do swojego „dzisiejszego towarzystwa” składającego się z pisarzy i poetów: Adolfa Rudnickiego, Alfreda Łaszowskiego, Tadeusza Brezy, Włodzimierza Pietrzaka, Bolesława Micińskiego, Elżbiety Szemplińskiej⁴³. Gombrowicz po latach zastanawiał się nawet, czy to właśnie nie u Zofii Nałkowskiej poznał Brunona Schulza⁴⁴.

Gombrowicz,
nie Kuczyński

W salonie Nałkowskiej Schulz i Gombrowicz spotykali się także z Bogusławem Kuczyńskim, jej sekretarzem i ówczesnym partnerem. Kuczyński, jeszcze niedawno zazdrosny o Schulza – w lipcu 1935 roku zniszczył egzemplarz *Sklepów cynamonowych* z dedykacją⁴⁵ – zaprosił jego oraz Gombrowicza do publikowania tekstów na łamach miesięcznika literackiego „Studio”, którego był redaktorem. Najbardziej spektakularnym efektem tej kooperacji była wymiana listów między pisarzami, które zostały opublikowane w październiku 1936 roku⁴⁶. Powszechnie uważa się, że to Bogusław Kuczyński był pomysłodawcą i inicjatorem takiej otwartej korespondencji na łamach czasopisma, jednak bardziej prawdopodobne wydaje się, że wymyślił to Gombrowicz⁴⁷: „Bogusław chce abyśmy pisywali mu w *Studio* – czy nie lepiej jednak sobie pisać w *Studio*? – a najlepiej chyba do siebie pisywać? – tak, do siebie wzajem pisać najprzyjemniej, o ileż rozkoszniej wystrzelić, celując w konkretną osobę, niż strzelać w przestrzeń okólnikiem, adresowanym do wszystkich zatem do nikogo”⁴⁸.

41 Z. Nałkowska, *Dzienniki IV: 1930–1939. Część 2 (1935–1939)*, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 97.

42 B. Schulz, *Księga listów*, list do Zenona Waśniewskiego, nr I 39, s. 83.

43 Z. Nałkowska, *Dzienniki IV. Część 2 (1935–1939)*, s. 138.

44 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 90.

45 „Podarł tę książkę, ale ją jeszcze spalił, żeby nie zostało nic, żeby nie dało się tego zebrać ani skleić”, (Z. Nałkowska, *Dzienniki IV. Część 2 (1935–1939)*, s. 16).

46 „Studio. Miesięcznik literacki”, październik 1936, nr 7. Przedruk wszystkich trzech listów: W. Gombrowicz, *Polemiki i dyskusje. Varia 2*, Kraków 2004; w *Księdze listów* przedrukowano list Schulza z pominięciem listów Gombrowicza, mimo że te trzy listy stanowią integralną całość, mogą być czytane jedynie we własnym kontekście i powinny być interpretowane w odniesieniu do siebie nawzajem, nazywane nawet „tryptykiem epistolarnym”.

47 Gombrowicz pisał o wymianie listów jako o sprowokowanym przez siebie „eksperymentcie”, zob. W. Gombrowicz, Łańcuch nietaktów, „Studio. Miesięcznik literacki”, listopad 1936, nr 8.

48 Idem, *List otwarty do Brunona Schulza*, „Studio. Miesięcznik literacki”, październik 1936, nr 7, s. 209.

„Strzelam więc w Ciebie myślą tej kobiety”

Gombrowicz, wytrawny demaskator form i konwenansów, „strzelił” więc w Schulza opinią doktorowej z Wilczej⁴⁹: „Bruno Schulz – powiedziała – to albo chory zboczeniec, albo pozer; lecz najpewniej pozer. On tylko udaje tak”⁵⁰. Wszystko po to, aby sprawdzić, czy „Schulz zaskoczony na równej drodze przez niedorzeczny wypadek z kobietą, zdołał zachować dobrą, suwerenną formę, czy też skompromitował się”⁵¹. Dlaczego akurat Schulz został adresatem listu, a zarazem celem Gombrowiczowskiej prowokacji? Nie bez znaczenia jest fakt, że w swojej twórczości obaj poruszali problem formy, ale decydujące mogły być względy towarzyskie. Gombrowicz po prostu miał pewność, że Schulz – autor głośnych *Sklepów cynamonowych* – odpowie na jego list. W 1936 roku to Schulz był pisarzem o bardziej ugruntowanej pozycji niż Gombrowicz („jego sytuacja literacka była mimo wszystko o wiele solidniejsza od mojej. Nie przeniknęła do szerszej publiczności, ale elita znała go i poważała”)⁵². Ponadto zarówno Gombrowicz, jak i Schulz byli poddawani podobnym publicznym atakom, może nie przez żony doktorów, ale przez upraszczających wszystko krytyków literackich. Gombrowicz w tekście opublikowanym 5 listopada 1935 roku opisywał sytuację Schulza, którego Ignacy Fik nazywał choromaniakiem: „Naturalnie Schulz nie może odpowiedzieć Fikowi, bo jakże tu porywać się ze swoją bogatą, rozgałęzioną, skomplikowaną i zróżnicowaną myślą na chudą kategoryczność p. Fika. Niemniej myśl p. Fika czepia się go i tak już z doczepionym klockiem myśli, jako «Choromaniak», będzie musiał iść dalej przez życie”⁵³.

„zboczeniec,
najpewniej
pozer”

Niemal rok po opublikowaniu polemiki z Ignacym Fikiem Gombrowicz sam zainscenizował bardzo podobną sytuację, z tą różnicą, że tym razem stanął nie u boku, ale naprzeciwko Schulza, nie pisał „Schulz nie może odpowiedzieć”, ale że odpowiedzieć wręcz musi. „Atak” Gombrowicza został wymierzony w Schulzowską elitarność, artystyczność i wysoki, wypracowany styl – niezrozumiały, nieprzydatny, zdaniem Gombrowicza, poza kręgiem literacko-krytycznym: „Styl twój filozoficzny, artystyczny, poetyczny nie predestynuje Cię do utarczek z matkami dzieci lekarza. Forma Twoja dzieje się na wysokościach. Nuże! Zliż

en garde!

49 O możliwych pierwowzorach doktorowej z Wilczej zob. M. Wójcik, *Komentarze i przypisy*, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 220–221.

50 W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*, s. 209.

51 Ibidem, s. 210–211.

52 Idem, *Wspomnienia polskie*, s. 90.

53 Idem, *O myślach chudych*, s. 192.

na ziemię! [...] Cóż byłaby warta Twoja forma, gdyby miała zastosowanie jeno na wysokości dwóch tysięcy metrów nad poziomem życia?”⁵⁴.

„Nienawidzę pani doktorowej z Wilczej”

Schulz nie podjął tej gry, a przynajmniej nie na zasadach Gombrowicza. „Tchórzliwie uciekł przed moją doktorową, maskując odwrót grandilo kwencją”⁵⁵ – skwituje później autor *Pamiętnika z okresu dojrzewania*. Andrzej Pleśniewicz uzna z kolei, że Schulz nie uciekł, ale „w formie żartobliwie patetycznej wypowiedział swe c r e d o artysty”, co było jedyną słuszną i właściwą reakcją na atak Gombrowicza⁵⁶. Schulz z pewnością nie dał się wytrącić z własnej formy. Odpowiedział w swoim poetyckim, metaforycznym stylu, porównując zaaranżowaną publiczną wymianę listów do korridy, w której Gombrowicz jest toreadorem, Schulz bykiem, czytelnicy publicznością, a doktorowa z Wilczej jedynie kapą (płachtą) czy też kukłą wypchaną szmatami, za którymi czają się ostrza i sztychy. Schulz wyśmiał jednak tę inscenizację, uwydatniając swoje lekceważenie względem zasad panujących na arenach i oczekiwań publiczności. Twierdził, że zamiast wysłuchiwać krzyków i trywialnych opinii, woli wynieść toreadora z areny, aby pograć się z nim w cichej rozmowie – ale ten ugodowy ton to tylko pozory. Zaraz po tej deklaracji Schulz kontratakował: „Nie, co za paradoks! Ty, obrońcą forensjów i ich donośnej akustyki!”⁵⁷. Jest to celna riposta. Gombrowicz znany był z tego, że nie znosił banałów i stereotypów; prowokował swoich rozmówców, aby nie dopuścić do zwyczajnych dyskusji i konwencjonalnych rozmów o pogodzie, a kiedy ktoś nierozsądnie wygłosił jakąś trywialną opinię, Gombrowicz natychmiast go wyśmiewał⁵⁸. Co więcej, sam bronił Schulza przed prymitywnymi porównaniami Ignacego Fika⁵⁹, który, podobnie jak doktorowa z Wilczej, insynuował Schulzowi dewiacje i zaburzenia („Choromanja! Literatura skrzywiona i chora”, którą tworzą „psychopaci, degeneraci, narkomani” i inni zboczeńcy oraz wariaci⁶⁰). Schulz rozwijał więc swoje zdziwienie, zadając kolejne pytania – jakby niedowierzając

Schulz bykiem

54 Idem, *List otwarty do Brunona Schulza*, s. 211.

55 Idem, *Łańcuch nietaktów*, s. 275.

56 A. Pleśniewicz, *Rozwichrzone problemy dyskusji literackiej. Spór o doktorową*, w: W. Gombrowicz, *Polemiki i dyskusje*, s. 54.

57 B. Schulz, *Do Witolda Gombrowicza*, „Studio. Miesięcznik literacki”, październik 1936, nr 7, s. 213.

58 Na takie drwiny naraził się między innymi Stefan Otwinowski: „Oooo, widzę, panie Stefczyk, że znów przeczytał pan dodatek niedzielny «IKACA» – przerywał z uśmiechem Otwinowskiemu, gdy ten wygłaszał pogląd – zdaniem Gombrowicza – stereotypowy, dobry najwyżej dla czytelników popularnego i masowego «Ilustrowanego Kuriera Codziennego»”, zob. J. Siedlecka, *Jaśnie Panicz*, s. 210.

59 W. Gombrowicz, *O myślach chudych*.

60 I. Fik, *Literatura choromaniaków*, s. 1.

Gombrowiczowskiej afirmacji dla „chudych myśli”⁶¹, poklasku dla opinii popularnych i przeciętnych. Fascynacji⁶² tej Schulz przeciwstawił pogardę wobec „filisterskiej tępoty” i „formułkowego myślenia”. Pisał wprost: „nie-nawidzę pani doktorowej z Wilczej”, być może także dlatego, że jej opinia wpisywała się w narodowo-radykalną krytykę literacką i antysemickie nastroje⁶³ drugiej połowy lat trzydziestych. Ale przecież głos doktorowej – puentował Schulz – powstał w samym Gombrowiczu, tłum skryty w człowieku, który może wydawać się potężną siłą, ale w gruncie rzeczy jest jedynie słabością ludzkiej natury. W tym także natury Gombrowicza, która może poddać się rytmowi tego, co popularne i masowe, tak jak tresowany niedźwiedź poddaje się dźwiękom „cygańskiej piszczałki”⁶⁴.

doktorowa
w
Gombrowiczu

Zjawisko głupkowatego dowcipu o druzgocącej sile – którym można pokonać przeciwnika bez względu na argumenty i racje – to zdaniem Schulza dowód na to, że istnieje „cyniczny i amoralny, irracjonalny i kpiący” podziemny system wartości, którego symbolem jest doktorowa z Wilczej. Za odkrywcę tego niepisanego i tajemniczego kodeksu Schulz uważał właśnie Gombrowicza: „Uważam to za wielką zasługę, że Ty po raz pierwszy naprowadziłeś na te sprawy naszą myśl i uczucie. Jeśli się nie mylę, Tobie pierwszemu udało się wywęszyć smoka w jego tysiącnych kryjówkach i dostać na odległość ramienia”⁶⁵. Schulz zmienia zatem zaaranżowaną przez Gombrowicza przestrzeń korridy (w której toreador podstępnie zabija byka ku uciesze tłumu) na heroiczną walkę rycerza ze smokiem. Rycerzem ma być sam Gombrowicz, „uzbrojony w potężne narzędzia mordu”, a smokiem irracjonalny system wartości, który ma zostać zabity i złożony na ołtarzu wyższych wartości, takich jak sztuka i człowieczeństwo. Mimo że Schulz wyraził swój niepokój z powodu konaszachtów ze smokiem, to jednak – przewrotnie i nieco ironicznie – uznał on swego adwersarza za wielkiego humanistę, który zajmie się osławianiem tego, co nieludzkie. Sam Gombrowicz napisze później o tym fragmencie: „w drugiej części swojej odpowiedzi wystąpił z żartobliwie patetyczną odezwą, która postawiła mnie w położeniu nadzwyczaj trudnym”⁶⁶.

jednak parada

61 Chudymi myślami Gombrowicz nazywał rewelacje krytyków literackich skierowane w kierunku tak zwanej młodej literatury: „Na tym krańcowym przykładzie widzimy, jak fatalnie działa chuda myśl, ni przypiął, ni przyłatał”, W. Gombrowicz, *O myślach chudych*, s. 192–193.

62 Jerzy Jarzębski Gombrowiczowską manię nazywa „fascynacją Niższością i międzyludzkimi starciami w tej sferze”, zob. J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 58.

63 „Gombrowicz zapewne nie brał pod uwagę, że ton jego głosu, ton zadufanego w sobie kołtuna, mógł się Schulzowi kojarzyć z tonem, którym wykrzykiwano wtedy antysemickie hasła”, zob. J. Jarzębski, *Schulz*, s. 59.

64 B. Schulz, *Do Witolda Gombrowicza*, s. 213.

65 Ibidem, s. 215–216.

66 W. Gombrowicz, *Łańcuch nietaktów*, s. 275.

„Bruno, stary dzieciaku, jak my wszyscy zresztą!”

W odpowiedzi Gombrowicz zaatakował całym arsenałem zdziecinniających artefaktów, które przeciwstawił wysokim wartościom propagowanym przez Schulza. Są wśród nich ciotki, majtki, chłystki, nogi oraz pełen katalog kwestii łydczanych. Gombrowicz niepostrzeżenie wycofał się ze strategii przyjętej w pierwszym liście, w którym ostrzem jego argumentów był rehot tłumu – co wytknął mu Schulz. Opowiadając o swoich ciotkach, pisał: „Przepraszam Cię święty Bruno, za myśli tych kobiet, nieuleczalnie sceptycznych w przedmiocie własnych siostrzeńców”⁶⁷, a zaraz potem dodawał: „chciałbym samego Goethego skonfrontować z jego ciotką, łydką – chciałbym za pomocą łydki zniszczyć wasze oblicze pisarskie!”⁶⁸. W drugim liście Gombrowicza nie ma już drwiącego chichotu tłumu i jego bezlitosnych okrzyków. Stworzona przez Gombrowicza Doktorowa z Wilczej nie epatuje swoją złośliwą opinią, za to ma kasać Schulza po łydkach – aby go strącić z piedestału, rzucić z wieży z kości słoniowej i postawić na ziemi wśród zwykłych ludzi, to jest chłystków. Najpierw jesteśmy chłystkami posiadającymi łydki, siostrzeńcami w za krótkich majtkach, a dopiero później pisarzami i artystami – zdawał się mówić Gombrowicz do Schulza, a zarazem do wszystkich ówczesnych pisarzy, ukrytych głęboko w swoich formach „wieszczów”. Relacje ciała i ducha, zrzucanie masek, zniewolenie formą, zdziecinnienie – wymiana listów stała się dla Gombrowicza kolejną wprawką do *Ferdydurke*, w której przecież wszystko okaże się „dzieckiem podszyte”⁶⁹.

październik–grudzień 1936**„Protokółarne gderanie” – reakcja prasy na listy w „Studiu”**

Listy Gombrowicza i Schulza opublikowane w „Studiu” dostrzegło wielu krytyków i komentatorów życia literackiego⁷⁰. 18 października w „Tygodniku Ilustrowanym” ukazał się artykuł Jana Emila Skińskiego *Łańcuch*

67 Idem, *Do Brunona Schulza*, „Studio. Miesięcznik literacki”, październik 1936, nr 7, s. 218.

68 Jest w zamierzeniu Gombrowicza pewien paradoks. Pod samą formą otwartych listów dwóch pisarzy kryje się maska, wyraźna forma dwóch wielkich literatów spierających się ze sobą na wysokościach Parnasu (mimo pozorowanej błahości łydek i doktorowych). Dostrzegł to między innymi nieprzychylny Gombrowiczowi i Schulzowi Jan Emil Skiński, zob. J.E. Skiński, *Łańcuch szczęścia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 42, s. 794.

69 Jerzy Jarzębski pisze nawet, że w ostatecznej wersji powieści odnajdziemy „zdania jakby wyjęte z listów otwartych, kierowanych do Brunona Schulza na łamach «Studio»”, zob. J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 215.

70 Zob. A. Pleśniewicz, *Spór o doktorową. Rozwichezone problemy dyskusji literackiej*, „Kurier Poranny” 1936, nr 329; J.E. Skiński, *Łańcuch szczęścia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 42; W. Pietrzak, *Święte szukanie*, „Studio” 1936, nr 9; W. Gombrowicz, *Łańcuch nietaktów*, „Studio” 1936, nr 8.

szczęścia, poświęcony snobizmowi⁷¹ i blednicy literackiej, samouwielbieniu oraz pretensjonalności autorów. W odpowiedzi Schulz wysłał list do redaktora „Tygodnika” Wacława Czarskiego, zatytułowany *Zamiast odpowiedzi*⁷². Wyraził w nim swoją niechęć wobec polemiki z tak prymitywnie przedstawionymi argumentami i krytyką wymierzoną w jego osobę: „Nie wydaje mi się, abym był tak naiwny i ograniczony, jak twierdzi p. Skiwski. Również nie przypuszczam, abym był snobem, spragnionym tanich i trywialnych sukcesów, i sądzę, że dotychczasowa moja działalność literacka nie upoważnia do takiego twierdzenia”⁷³.

Schulz
do Skiwskiego

W listopadzie głos zabrał również Gombrowicz, który uznał, że musi wyjaśnić sens sprowokowanego przez siebie „eksperymentu”⁷⁴, a zarazem wejść w polemikę ze Skiwskim. Celem otwartej wymiany listów, zdaniem Gombrowicza, było sprawdzenie, czy jego „przyjaciół” Bruno Schulz potrafi władać językiem w każdym zakresie, nawet w sytuacji nietaktownej, kiedy życie wytrąca człowieka z jego najwygodniejszej formy. „Postanowiłem zabawić się w życie z Brunonem – napisałem do niego list otwarty, świadomie nietaktowny”⁷⁵. Według Gombrowicza Schulz („szlachetny i czysty lecz niepraktyczny poeta”) poniósł porażkę, a w zasadzie uciekł tchórzliwie przed konfrontacją z szarym, zwykłym życiem, które zmateriałizowało się przed nim w formie doktorowej z Wilczej. Uciekając, zastawił jednak na Gombrowicza pułapkę, w którą ten wpadł. „Odpowiedź moja, która miała być lekka, humorystyczna i bagatelizująca, okazała się w kontekście z listem Schulza, ciężkawa i niedostateczna [...]. Czy z tego wynika, że Schulz i ja jesteśmy snobami?”⁷⁶.

Tym pytaniem Gombrowicz nawiązał do tekstu Skiwskiego, a następnie krok po kroku wyśmiał tezy jego artykułu, takie jak nakaz milczenia o sobie samym, zakaz pisania o zwykłych problemach pisarza, upublicznianie jedynie kompletnych i doskonałych dzieł cyzelowanych w samotności, zarezerwowanie niektórych tematów wyłącznie dla wybitnych pisarzy, takich jak Gide i Mauriac. Gombrowicz nie stronił przy tym od

Gombrowicz
do Skiwskiego

71 Krytycy związani z ruchem narodowym mieli obsesję „snobizmu literackiego”, co widać choćby w artykułach Stanisława Piaseckiego, redaktora naczelnego tygodnika „Prosto z Mostu”. Gombrowicz wiedział, że przed tą formą trudno uciec, dlatego sam często snobizm wykorzystywał: „była to u nas jakaś mania snobizmu, czy jakaś zabawa w snobizm [...]. Albowiem, mimo wszystko byliśmy snobami, choć, Bogiem a prawdą, nie byliśmy snobami. Formo!”, zob. W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 2012, s. 14–15.

72 List został opublikowany 1 listopada 1936 roku na ostatnich stronach „Tygodnika Ilustrowanego” obok reklam łagodnego środka na przeczyszczenie, pasty do zębów oraz pudru, zob. B. Schulz, *Zamiast odpowiedzi*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 44, s. 848.

73 Zob. B. Schulz, *Księga listów*, list do Wacława Czarskiego, nr I 58, s. 99–100.

74 W. Gombrowicz, *Łańcuch nietaktów*.

75 Ibidem, s. 274.

76 Ibidem, s. 275.

złośliwości: „Nie jest że dziwny taki pogląd w ustach człowieka, który nic innego nie robi, tylko w krótkich i z konieczności pobieżnych artykułach porusza problematy, do których – wyrażając się jego terminologią – nie dorósł i ocenia ludzi, którzy przerastają go o całe niebo”. Na zarzut udawania kogoś, kim się nie jest, odpowiedział: „element bardzo świeadomej mistyfikacji jest nam obu wspólny, i jak najdobitniej zaznacza się w utworach Schulza, a wszystko, co ja dotychczas napisałem, było właściwie tylko mistyfikacją i parodią”⁷⁷. Pod koniec Gombrowicz sparafrazował słowa Skińskiego, pisząc o „blednicy naszej krytyki”, która rozwija się cudzym kosztem.

26 listopada 1936 roku w „Kurierze Porannym” głos w sprawie wymiany listów w „Studiu” zabrał Andrzej Pleśniewicz, stając zdecydowanie po stronie Schulza. Pleśniewicz zwrócił uwagę na fakt „poplątania zakresów pojęciowych” w rozumowaniu Gombrowicza, dotyczących sztuki oraz życia. W konsekwencji uznał za nieuzasadniony postulat, aby pisarz umiał odpowiednio zachować się czy wypowiedzieć w każdej życiowej sytuacji. To tak – porównywał Pleśniewicz – jakby doskonalą florecista był zobowiązany do mistrzostwa we władaniu maczugą⁷⁸.

Trzy dni po publikacji w „Kurierze Porannym” w liście z 29 listopada 1936 roku Schulz podziękował Pleśniewiczowi za wsparcie w konfrontacji z Gombrowiczem, „za tak piękną i głęboką obronę”. Wyraził przy tym zdziwienie, że jego „impreza z Witoldem” została tak poważnie potraktowana, gdyż wcześniej uważał ją za „błahą i zabawkową”, a dopiero po czasie, w toku kolejnych dyskusji, zaczęła nabierać nowych sensów „w nasświetleniu tych epifenomenów, które ciągną się jej śladem”⁷⁹. Tego samego dnia w podobnym tonie odpisuje Romanie Halpern, która dopytywała o wymianę listów na łamach „Studia”: „O sprawie korespondencji z Gombrem nie pisałem, bo w gruncie rzeczy sprawa była błaha – nie wiadomo z jakiej racji tyle omawiana”⁸⁰. Dwa dni później, 1 grudnia, Schulz ponownie napisał do Pleśniewicza, prawdopodobnie w odpowiedzi na jego pytanie o artykuł z „Kuriera Porannego”⁸¹. Schulz przyznał, że myślał bardzo podobnie o prowokacji w „Studiu” – że „realna osobista korzyść z opanowania słowa «nie może być» sprawdzianem artyzmu” oraz „o bezpodstawności żądania, by pisarz był tym, co Gomber nazywa «pełnym pisarzem»”⁸². Zastrzegł jednak, że stanowisko oponenta jest

po „imprezie
z Witoldem”

77 Ibidem, s. 279.

78 A. Pleśniewicz, *Rozwichrzane problemy dyskusji literackiej*, s. 54–55.

79 Zob. B. Schulz, *Księga listów*, list do Andrzeja Pleśniewicza, nr I 69, s. 121–122.

80 Zob. ibidem, list do Romany Halpern, nr I 83, s. 143.

81 List, w którym Pleśniewicz pyta Schulza o swój artykuł, nie zachował się.

82 B. Schulz, *Księga listów*, list do Andrzeja Pleśniewicza, nr I 70, s. 123.

bardzo mocne, niełatwo z nim polemizować i na tym polu Gombrowicz mógłby skutecznie Pleśniewicza zaatakować.

W grudniu tego samego roku w 9 numerze „Studia” głos zabrał także Włodzimierz Pietrzak, znajomy Schulza i Gombrowicza, który często gościł w mieszkaniu Zofii Nałkowskiej. Pietrzak w swoim tekście bronił Schulza przed zarzutem szaleństwa⁸³, mówiąc, że niemimetyczny rodzaj twórczości (nazwany „świętym szukaniem”) jest niezbędny do dalszego rozwoju kultury. „Warto imię takiego szaleństwa jak laur kłaść na spalone czoło”⁸⁴. Pietrzak zwrócił uwagę, że przypadek doktorowej z Wilczej to symbol ówczesnej sytuacji kulturalnej. Wszelka sztuka i krytyczne sposoby myślenia stały się, jego zdaniem, niezrozumiałe dla społeczeństwa, a zdobycze intelektualne przestały być tłumowi przydatne – dlatego tłum określa je mianem anomalii. Autor tekstu postawił więc pytanie, co zrobić, aby odwrócić tę sytuację: „jak wychować społeczeństwo, aby szukanie i odkrywcość nie były synonimami szaleństwa?”⁸⁵.

sztuka jest
anomaliją

styczeń–październik 1937

Rękopis *Ferdydurke* – „mnie się zdaje, że tego nie trzeba publikować”

Gombrowicz i Schulz kontynuowali dialog dotyczący formy poza łamami „Studia” – nieoficjalnie i na „poufalej stopie”⁸⁶. Prawdopodobnie korespondowali ze sobą, a wkrótce spotkali się także osobiście. W styczniu 1937 roku Gombrowicz odwiedził w Warszawie chorującego na gripę Schulza⁸⁷, który przez dziesięć dni nie wychodził z łóżka⁸⁸. Podczas wizyty pokazał mu niedokończony rękopis *Ferdydurke*. Schulz był pierwszą osobą, która czytała powieść Gombrowicza w tej formie⁸⁹. W liście do Tadeusza Brezy Schulz określił tę wersję mianem „wspaniałej”⁹⁰, ale nie jest to szczerza wypowiedź. Pierwsze fragmenty powieści⁹¹ nie podobały

Ferdydurke =
gorączka

83 Półtora roku później będzie jednak krytykować *Sanatorium pod Klepsydą* za przedkładanie chorej samotności nad takie wartości jak walka i honor, zob. *Bluszcz na ruinach*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 27, s. 7.

84 W. Pietrzak, *Święte szukanie*, „Studio. Miesięcznik literacki” 1936, nr 9, s. 315.

85 Ibidem.

86 Takim słowem określił później ich relacje Schulz, zob. B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 93, s. 158.

87 Schulz być może nie miał grypy, ale ciężko przeżywał próbę samobójczą Józefiny Szelińskiej z drugiej połowy stycznia 1937 roku.

88 B. Schulz, *Księga listów*, list do Tadeusza Brezy, nr I 20.

89 „Bruno był pierwszy. Do niego miałem zaufanie”, zob. W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 92.

90 B. Schulz, *Księga listów*, list do Tadeusza Brezy, nr I 20, s. 59.

91 Były to teksty, które Gombrowicz dostarczał Schulzowi osobiście w wersji roboczej lub fragmenty *Ferdydurke* drukowane w czasopismach literackich. Publikacji poprzedzających wydanie książkowe powieści było aż dziesięć w dziewięciu różnych czasopismach, między innymi w „Skamandrze”, „Wiadomościach Literackich” i „Tygodniku Ilustrowanym”, zob. *Jak powstawała „Ferdydurke”*, w: W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, oprac. W. Bolecki, Kraków 2007, s. 261.

WITOLD GOMBROWICZ

FERDYDURKE



R Ó J

Witold Gombrowicz, **Ferdydurke**, Towarzystwo
Wydawnicze „Rój”, Warszawa 1937. Okładka au-
torstwa Brunona Schulza

się Schulzowi. Jeszcze w maju 1936 roku pisał do Tadeusza Brezy: „Fragment Gombra nie wydał mi się jaskrawy”⁹². Schulzowi chodzi jednak nie o fragment wydrukowany w „Tygodniku Ilustrowanym”, wbrew temu, o czym czytamy w przypisach do tego listu⁹³. 14 lipca 1935 roku w 28 numerze „Tygodnika Ilustrowanego” opublikowano utwór *Tośka. Fragmenty*⁹⁴, stanowiący część zapowiadanej powieści Gombrowicza. Dlaczego niemal rok później Tadeusz Breza miałby pisać do Schulza w sprawie tej dawnej publikacji, i skąd Schulz miałby mieć zeszłoroczny „Tygodnik Ilustrowany”? Otóż Brezie z pewnością chodziło o wydany w maju 1936 roku drugi numer „Studia”⁹⁵, którego redaktorem był ich znajomy Bogusław Kuczyński, sekretarz i partner Zofii Nałkowskiej⁹⁶. W numerze tym Breza odnalazł opowiadanie Schulza zatytułowane *O sobie*⁹⁷ oraz opowiadanie Gombrowicza *Skazać urok nowoczesnej pensjonarki! (Z powieści „Ferdydurke”)* – o którym napisał w liście, że jest wyraźniejsze niż *Dziwictwo z Pamiętnika z okresu dojrzewania*. Schulz przyznał Brezie rację, ale zaznaczył, że to zapewne jedynie „skutek większej odwagi i świadomości swych intencji”⁹⁸. Schulz nie był bowiem zachwycony nieukończoną *Ferdydurke*, o której często rozmawiał z Gombrowiczem. Być może nie chciał krytykować książki przyjaciela, dlatego w liście z 2 lutego 1937 roku do Tadeusza Brezy – który był gorącym entuzjastą twórczości Gombrowicza⁹⁹ – napisał jedynie krótkie: „Jest prawie gotowa i wspaniała”¹⁰⁰, nie wdając się w polemiki ani szczegóły. Jego prawdziwą opinię o rękopisie po latach przytoczył autor *Ferdydurke*: „Powinieneś być raczej wrócić do twojej fantastyki z *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, tamten gatunek bardziej ci odpowiada”¹⁰¹, a także: „mnie się zdaje, że tego nie trzeba publikować”¹⁰².

„nie trzeba
publikować”

92 B. Schulz, *Księga listów*, list do Tadeusza Brezy, nr I 17, s. 57.

93 Zob. ibidem, list do Tadeusza Brezy, nr I 17, przypis nr 26, s. 347.

94 Zob. W. Gombrowicz, *Tośka. (Fragmenty)*, s. 556–557.

95 „Studio. Miesięcznik literacki”, maj 1936, nr 2. 10 maja 1936 roku Zofia Nałkowska zanotowała: „Drugi numer «Studia» jest piękniejszy, jest grubszy, ma okładkę, ma mój artykuł, Schulza, Gombrowicza, Choromańskiego, moje recenzje z książek i teatrów”, zob. Z. Nałkowska, *Dzienniki IV. Część 2*, s. 109–110.

96 Breza prawdopodobnie zapowiedział Schulzowi, że w kolejnym numerze „Studia” ukaże się fragment jego powieści *Adam Grywałd*, na co Schulz odpowiedział: „Z niecierpliwością oczekuję fragmentu”, zob. B. Schulz, *Księga listów*, list do Tadeusza Brezy, nr I 17, s. 57.

97 Opowiadanie zostanie przedrukowane w *Sanatorium pod Klepsydrą* pod tytułem *Samotność*. Breza chwalił ten i zapewne inne utwory, a Schulz odpowiadał: „Fragmenciki moje, które czytałeś – są napisane od ręki – kiedyś, wyszukałem je teraz jako takie «paralipomena». Twoje pochwały są nieuzasadnione”, B. Schulz, *Księga listów*, list do Tadeusza Brezy, nr I 17, s. 57.

98 Ibidem.

99 Zob. W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 79.

100 B. Schulz, *Księga listów*, list do Tadeusza Brezy, nr I 20, s. 59.

101 Cyt. za: W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1968*, s. 656.

102 Idem, *Wspomnienia polskie*, s. 92.

Chłodna reakcja Schulza dała Gombrowiczowi do myślenia: „Zrobiło mi się zimno. Nikt poza nim nie czytał tego utworu, w który tyle pracy włożyłem. Bruno był pierwszy. Miałem do niego zaufanie”¹⁰³. Następne miesiące poświęcił na poprawianie powieści, która w całości ukazała się pod koniec października 1937 roku, razem z ilustracjami Schulza. Nie wiadomo niemal nic o okolicznościach powstania trzech rysunków, które towarzyszyły powieści Gombrowicza. Dwa z nich umieszczono pod koniec rozdziału „Parobek, czyli nowe przychwycenie”. Trzecia grafika, przedstawiająca „pokretny, zreumatyzowany dębczak, z którego wyrastają konary i gałęzie w postaci ludzkich głów, rozgestykulowanych rąk i rozbrykanych nóg”¹⁰⁴, znalazła się na obwolucie zaprojektowanej przez Schulza. Gombrowicz nawiązał do tego rysunku w dedykacji wpisanej 20 października do egzemplarza *Ferdydurke*, który miał przesłać Schulzowi: „Kochany Bruno, zasadzam wątłą roślinkę niniejszych części ciała na żyznej i wspaniałej glebie Twej Osoby. 20.X.1937 W.G.”¹⁰⁵.

listopad 1937

„Kiedy przeczytał *Ferdydurke*, wybuchnął płomieniem”

Po otrzymanym egzemplarzu *Ferdydurke* Schulz sięgnął w pierwszej połowie listopada – i dopiero ta wersja wprowadziła go w prawdziwy zachwyt¹⁰⁶. Powieść wywarła na nim „piorunujące” i „oszałamiające” wrażenie¹⁰⁷. „Kiedy przeczytał *Ferdydurke* już w książce, wybuchnął płomieniem, który mnie, zimnego, prawie sparzył”¹⁰⁸ – wspominał Gombrowicz. Schulz telegrafował do niego nawet kilka razy w ciągu jednego dnia, aby wyrazić swój rosnący podziw¹⁰⁹. Według Schulza jest to powieść odkrywczą i innowacyjną, wymykającą się wszelkiej klasyfikacji literackiej. Przedsięwzięcie duchowe autora *Ferdydurke* porównał do dokonań Sigmunda Freuda i Marcela Prousta, a samego Gombrowicza nazwał genialnym¹¹⁰. Schulz wyznał w jednym z listów, że jest w pewnym sensie „naładowany” powieścią Gombrowicza, która nie dawała mu spokoju¹¹¹. Jednocześnie przyznawał, że nie spodziewał się po autorze *Pamiętnika*

Freud, Proust,
Gombrowicz

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ J. Ficowski, *Komentarze i glosy*, w: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrali, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, s. 519.

¹⁰⁵ Cyt. za: J. Ficowski, *Komentarze i glosy*, s. 519; egzemplarz *Ferdydurke* z dedykacją Gombrowicza w 1967 roku odnalazła u siebie Józefina Szelińska.

¹⁰⁶ Zob. B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr 19.

¹⁰⁷ Ibidem, nr 193, s. 158.

¹⁰⁸ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1968*, s. 656.

¹⁰⁹ Idem, *Wspomnienia polskie*, s. 127; idem, *Kronos*, Kraków 2013, s. 37 i 43.

¹¹⁰ B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr 193, s. 158.

¹¹¹ Ibidem.

z okresu dojrzewania takiego arcydzieła: „Dziwne uczucie, gdy się z kimś obcuje na tak poufalej stopie, a tu nagle wystrzela zeń geniusz. Gombrowicz jest genialny”¹¹². Aby dać ujście swoim emocjom, zdecydował się napisać tekst o *Ferdydurke*, który powstawał w ciągu kilku następnych tygodni.

1936–1938

Ferdydurke i Romana Halpern

W kontekście tekstu Schulza o *Ferdydurke* ważna jest postać Romany Halpern. Pod koniec listopada 1936 roku Schulz polecił jej *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, który uważał za „rewelacyjną książkę”¹¹³. Kilka miesięcy później Romana Halpern poprosiła Schulza o zaaranżowanie spotkania z autorem *Pamiętnika*. Schulz obiecał, że napisze do niego w tej sprawie: „Co do Gombrowicza, to postaram się zainicjować znajomość między Państwem, gdyż warto, żeby Pani go poznała. Czy mogę mu napisać po prostu, że Pani chciałaby go poznać?”¹¹⁴. List zaczął pisać jednak dopiero miesiąc później, 29 września 1937 roku. Poinformował tego dnia Romanę Halpern: „Równocześnie piszę do Gombrowicza o Pani. Mam nadzieję, że uda mi się zaaranżować jakieś zbliżenie między Państwem. Ale on jest teraz czegoś niezdrow i nie w najlepszej formie”¹¹⁵. Obawy Schulza się potwierdziły, o czym poinformował swoją znajomą: „Mam pecha z Gombrowiczem. Przechodzi teraz jakieś stany depresyjne i unika ludzi. Przyszedł mi, gdy będzie czuł się lepiej – zatelefonować do Pani”¹¹⁶.

Złe samopoczucie Gombrowicza jest związane ze zbliżającym się wydaniem *Ferdydurke*, ale nie mija wraz z nim: „Załamany, smutny, wyczerpany, spędziłem parę miesięcy w Tatrach, potem wyjechałem do Rzymu. Urodzenie książki nigdy nie jest przyjemne, ale ten poród ze wszystkich moich był najgorszy”¹¹⁷. Gombrowicz wspomina także, iż zwyczajnie bał się ataków nacjonalistycznej prasy, które mogły skończyć się pobiciem przez jakąś „faszystowską bandę”¹¹⁸. W kolejnym liście, z 16 listopada 1937 roku, Schulz poinformował Romanę Halpern o „pio-runującym” wrażeniu, jakie wywarła na nim lektura *Ferdydurke*. Mimo pochwał Schulza autor powieści pozostawał „zdeprymowany i zatroskany o los swej książki”¹¹⁹, obiecał także, że prześle Halpernowej jeden

poród książki

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 83, s. 143.

¹¹⁴ Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 90, s. 153–154.

¹¹⁵ Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 91, s. 156.

¹¹⁶ Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 92, s. 157.

¹¹⁷ W. Gombrowicz, *Testament*, s. 43.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 93, s. 158.

Gombrowicz
wzruszony

egzemplarz – co oznacza, że był z Schulzem w stałym kontakcie listowym. Schulz zwierzył się w tym samym liście, że chce napisać o *Ferdydurke* tekst. Romana Halpern, również zachwycona powieścią Gombrowicza, zaproponowała Schulzowi, aby publicznie wygłosił swój, powstający dopiero, artykuł – i zaoferowała pomoc. Obracała się bowiem w środowisku artystyczno-literackim i zajmowała się niekiedy organizacją spotkań autorskich i imprez kulturalnych. Gombrowicz, który przeczytał przygotowany przez Schulza tekst wystąpienia¹²⁰, entuzjastycznie zareagował na tę inicjatywę. Był wdzięczny Schulzowi i Romanie Halpern za zaangażowanie. Dwa dni przed planowanym odczytem napisał z Zakopanego kartkę do Brunona Schulza: „Jestem wzruszony Twoją aktywnością i wdzięczny pani Halpernowej za ten pomysł”¹²¹.

styczeń 1938

Odczyt, który „rozjuszył wszystkich ówczesnych mandarynów”

11 stycznia 1938 roku Schulz odczytał swój artykuł podczas wieczoru dyskusyjnego w lokalu Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie przy ulicy Pierackiego 16a¹²². Referat Schulza sprowokował burzliwą dyskusję, podczas której głos zabrali między innymi: Wanda Kragen, Maria Kuncewiczowa, Stefan Napierski i Rafał Blüth. Sam Schulz nie był zadowolony ze swojego wystąpienia: „wyszedłem z tego wieczoru trochę przybity świetnymi przemówieniami dyskutantów i z niesmakiem do mojego odczytu”¹²³. Z lokalu ZZLP wychodzi przed zakończeniem dyskusji, gdyż czuje się przytłoczony liczbą osób chcących z nim rozmawiać i polemizować¹²⁴. Dyskusja rozpoczęta odczytem o *Ferdydurke* przeniosła się na łamy czasopism, gdzie pojawiły się liczne relacje i skrajne komentarze. Gombrowicz był wdzięczny Schulzowi, który nie tylko publicznie wystawił jego powieści najwyższe noty, ale także sprowokował

rzucili się na
Schulza

¹²⁰ Wiemy o tym z listu Gombrowicza do Schulza z 19 lipca 1938 roku, w którym Gombrowicz wspomina, że czytał artykuł Schulza zaraz po ukazaniu się *Ferdydurke*, zob. B. Schulz, *Księga listów*, list od Witolda Gombrowicza, nr III 13, s. 281.

¹²¹ Ibidem, list od Witolda Gombrowicza, nr III 9, s. 278.

¹²² W relacjach prasowych dotyczących odczytu Schulza mowa jedynie o lokalu ZZLP. Skądinąd wiadomo, że od 1936 roku lokal Związku znajdował się właśnie przy ulicy Pierackiego 16a (zob. „Studio”, grudzień 1936, nr 9, s. 350). Przez kilka lat właśnie w tym miejscu cyklicznie organizowano wtorkowe odczyty literackie: „Od paru lat już oddział warszawski Związku Zawodowego Literatów Polskich organizuje w lokalu Związku przy ul. Pierackiego 16a m. 8 wtorki dyskusyjne z udziałem wybitnych prelegentów miejscowych i przyjezdných”, zob. *Odczyty w Związku Literatów*, „Wiadomości Literackie”, 19 marca 1939, nr 12 (804), s. 8.

¹²³ B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 94.

¹²⁴ „Jestem nieodporny na osoby, które mi się narzucają, a tam masa osób rzuciło się na mnie”, ibidem, list nr I 95, s. 160. Zob. także: W. Gombrowicz, *Dziennik...*, s. 656.

Drugi Pismo,

18. Vsi o plajenju s; 200, razpravljajo tudi o pitju
 Kavaice z maza. Oty to govorniki tyto sova. Merno jat to
 o vinku z mastovca ziny golyi polkad friskaty tyh
 objavi v vrtle uort domadlusi jat uirzofly. Jute xhae
 o dolji sefwayi, zdyi odvaliti z; puz i' amx sacene co dolji.
 Poracae zalei u de voloty - do jchichi gre zapeteni aogel,
 Kachy ocleraty cis od guesosa i' skusnaty o pyrofoi.

Ja dehi uveram si kaj i gospodinu si. Pozvala tvoj
tadica. Za mnogih a koga opira p. Godenstrij c koga
apto 4' videlj. Ne ani volj.

[illegible]

2 *Sandwichia frutescens* & *Cruciferae* i. m. s. a. d. *proserpinaca* go de bany.

housine en

49

kolejną falę dyskusji o *Ferdydurke* – nie dbając o to, że sam wystawia się na liczne ataki ze strony krytyków, a odczyt „rozjuszy na niego wszystkich ówczesnych mandarynów”¹²⁵. I to nie tylko podczas dyskusji, która odbyła się w ZZLP. Przykładem wypowiedź Stanisława Piaseckiego, który pod koniec stycznia nazwał entuzjazm Schulza względem *Ferdydurke* objawem psychozy¹²⁶. 18 stycznia Schulz informował Romanę Halpern: „Pisze mi Gombrowicz, że wyświadczyliśmy mu ogromną przysługę, że efekt był doskonały, jak go zewsząd informują, i jest nam ogromnie zobowiązany. «Tak, czy owak ma to ogromne znaczenie dla książki, pobudza, robi sensację, ośmiela tych, którzy są pokrewnego zdania i robi ruch» – oto słowa Gombrowicza”¹²⁷. Sensacja i ruch, o których pisał Gombrowicz, przejawiały się także zapowiedziami, komentarzami i relacjami z odczytu Schulza, które ukazały się w tych dniach w prasie¹²⁸.

Także po latach Gombrowicz będzie wspominać odczyt o *Ferdydurke* jako akt niemal heroiczny, zarówno w prywatnych listach¹²⁹, w *Dzienniku* jak i we *Wspomnieniach polskich*: „Któż pierwszy odważył się rzucić cały swój entuzjazm na szalę wzbierającej dyskusji o *Ferdydurce*, jeśli nie wielki i nieodżałowany mój przyjaciel, Bruno Schulz?”¹³⁰. Za każdym razem powraca ta sama myśl: Schulz był pierwszą osobą, która go zrozumiała i poparła, nie licząc się z kosztami.

Schulz kontynuował dyskusję o Gombrowiczu i jego twórczości w swojej prywatnej korespondencji. Wśród zachowanych listów Schulza odnajdujemy jedynie dwóch adresatów, którym pisał o *Ferdydurce*: Zenona Waśniewskiego („Przeczytajcie koniecznie *Ferdydurke* – genialne dzieło!”¹³¹) i Romanę Halpern („odkrywcza i rewelacyjna”¹³²). Ślady wielu podobnych rozmów odnajdujemy jednak w listach od Wandy Kragen, Marii Flukowskiej, Artura Sandauera, Witkacego czy Izydora Bermiana. Osoby te najprawdopodobniej odpowiadają na wzmianki o twórczości Gombrowicza, które w zaginionych listach formułował Schulz.

125 Ibidem.

126 S. Piasecki, *Czarowanie gałązką w zębach*, „Prosto z Mostu”, 30 stycznia 1938, nr 7 (173). Nazwisko Schulza nie pojawia się w artykule, ale kontekst (prelekcja na zebraniu dyskusyjnym) nie pozostawia żadnych wątpliwości.

127 B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 95, s. 160.

128 Zob. *Odczyt o Gombrowiczu*, „Apel” 1938, nr 17, dodatek artystyczno-literacki „Kuriera Porannego”, nr 16, s. 1; *Odczyt o nowej powieści Gombrowicza*, „Czas” 1938, nr 8, s. 10; *Schulz o Gombrowiczu*, „Nowy Dziennik”, 15 stycznia 1938, nr 15, s. 10; *To nie była dyskusja lecz demonstracja*, „Czas”, 19 stycznia 1938, nr 18, s. 6; *Tydzień kulturalny. W kraju*, „Tygodnik ilustrowany”, 23 stycznia 1938, nr 4, s. 81.

129 Zob. list do Józefa Wittlina z kwietnia 1961 roku (*Walka o sławę*, cz. 1), do Artura Sandauera z 19 czerwca 1961 (*Walka o sławę*, cz. 1), do Jerzego Gombrowicza z 3 lipca 1961 roku (*Listy do rodziny*).

130 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 133.

131 B. Schulz, *Księga listów*, list do Zenona Waśniewskiego, nr I 48, s. 92.

132 Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 93, s. 158.

Dysponujemy jedynie niewielką częścią jego korespondencji, ale na jej podstawie możemy przypuszczać, że o *Ferdydurke* powiadomił on większość, jeśli nie wszystkie osoby, z którymi utrzymywał kontakt listowny.

styczeń–luty 1938

Pesymizm Gombrowicza

Mimo zabiegów Schulza Gombrowicz nadal pesymistycznie oceniał przyszłe losy swojej powieści. „Nazbyt optymistycznie oceniasz sytuację *Ferdydurke* i moją”¹³³ – zbywał entuzjazm przyjaciela. Przejmował się także odrzuceniem tekstu Schulza przez „Wiadomości Literackie”: „Wbrew temu, co piszesz, uważam to za poważny cios dla *Ferdydurki*”¹³⁴. Gombrowicz, podobnie jak po swoim debiucie, wszędzie dostrzegał jedynie złośliwą krytykę. Twierdził, że był wówczas największym wrogiem Stanisława Piaseckiego z „Prosto z Mostu”, który po zapoznaniu się z fragmentami jego powieści „zdębiał, plunął i, zamiast wydrukować, wypowiedział mi wojnę”¹³⁵. Sam Schulz nie podzielał obaw Gombrowicza i dezawuował wymierzane w niego ataki. O tekście Piaseckiego¹³⁶, zawierającym ostrą krytykę autora *Ferdydurke*, pisał: „jest ordynarny i głupi”¹³⁷.

wróg polskich samarytan

styczeń–luty 1938

Stanisław Brochwicz – znajomy Gombrowicza

Tuż po odczycie Schulz nawiązał kontakt z jednym ze znajomych Gombrowicza, Stanisławem Brochwiczem, który zaproponował mu pomoc w sprawie przekładu *Sklepów cynamonowych* na język niemiecki¹³⁸. Być może nie była to obietnica bez pokrycia, gdyż jako hitlerowski agent z pewnością miał duże możliwości. Przekazał Schulzowi kontakt do tłumaczki z Wiednia, którą pisarz znał z dawnych czasów. Romana Halpern przestrzegła jednak Schulza przed współpracą z człowiekiem, który nie krył swoich faszystowskich i antysemickich poglądów: „Dziękuję Pani za ostrzeżenie w stosunku do Brochwicza. Nie piszę do niego. Oczekuję czy coś napisze”¹³⁹. W kręgu Gombrowicza uważano, że Brochwicz

hitlerowski agent

¹³³ Ibidem, list od Witolda Gombrowicza, nr III 10, s. 279.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 98.

¹³⁶ S. Piasecki, *Czarowanie gałką w zębach*.

¹³⁷ B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 99, s. 166.

¹³⁸ Schulz pisze o tym w liście do Romany Halpern, zob. ibidem, list nr I 94, s. 159.

¹³⁹ Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 95, s. 161.

jedynie kreuje się na agenta („Biedny Brochwicz udaje szpiona, lecz nas na to nie nabierze”¹⁴⁰). Sam Gombrowicz tłumaczył się później, że zdał sobie z tego sprawę dopiero podczas wspólnego wyjazdu do Rzymu w marcu 1938 roku¹⁴¹, po serii dziwnych wydarzeń z udziałem Brochwicza („Naraz pojąłem. Było to w Watykanie, gdy spacerowałem po salach – tak, on musiał być hitlerowskim agentem!”¹⁴²). Wcześniej Brochwicz odezwał się do Schulza z prośbą o napisanie recenzji jego książki *Matki czuwają*. Jak widać, antysemityzm nie przeszkadzał mu w zabieganiu o względy uznanego żydowskiego pisarza. Schulz odpisał, że zarzucił pisanie recenzji, ale książka mu się podoba – gdyż mimo wszystko nie chciał zrazić Brochwicza. O samym zbiorze nie miał jednak najlepszego zdania: „Mam wrażenie, że to grafomańska książka, choć podobno Gombrowicz się nią zachwycał (nie wiem, czy szczerze)”¹⁴³. Rzeczywiście Gombrowicz pozytywnie ocenił książkę Brochwicza, czego wyrazem jest jego recenzja, która ukazała się 26 lutego 1938 roku w „Kurierze Porannym”¹⁴⁴. Gombrowicz musiał pokazać ją wcześniej Schulzowi, gdyż ten już w połowie lutego informował Romanę Halpern: „Dziwię się bardzo, że Gombr. napisał taką dobrą recenzję o Brochwiczu. Nie mogłem tej książki czytać, ale proszę Cię nie mów nikomu, bo mu naturalnie napisałem, że książka mi się podoba”¹⁴⁵. Prawdopodobnie po powrocie Gombrowicza z Włoch kontakt z Brochwiczem się urywa. W 1941 roku Brochwicz zostanie skazany przez sąd podziemny na śmierć za kolaborację, a w konsekwencji zasztyletowany.

W tym czasie Schulz i Gombrowicz prowadzili regularną wymianę listów. W lutym 1938 roku Schulz napisał: „Z Gombrowiczem stale jestem w kontakcie”¹⁴⁶. Rozmawiali zapewne o wyjeździe Gombrowicza do Włoch, o przyszłości *Ferdydurke* i *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz o szansach, jakie te książki mają w konkursie „Wiadomości Literackich”. Wówczas rozstrzygała się bowiem kwestia nagrody dla najlepszej książki wydanej w 1937 roku. Schulz spodziewał się, że to właśnie Gombrowicz otrzyma nagrodę – choć sam też na nią liczył¹⁴⁷. „Bardzo byłbym chciał wziąć tę nagrodę głównie dlatego, że to jest pomostem do wyjścia poza

140 J. Siedlecka, *Jaśnie Panicz*, s. 227.

141 Gombrowicz we *Wspomnieniach polskich* błędnie podaje, że odbył tę podróż w kwietniu lub w maju. Na marzec wskazują zapiski w *Kronosie* oraz list Schulza do Romany Halpern z 31 marca 1938 roku, w którym mowa jest o powrocie Gombrowicza do Warszawy.

142 W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 136.

143 B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 97, s. 164.

144 Zob. W. Gombrowicz, *Książki. Matki i mężczyźni*, „Kurier Poranny”, 26 lutego 1938, nr 57, s. 3.

145 B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 98, s. 165.

146 Zob. ibidem, list do Romany Halpern, nr I 99, s. 166.

147 Zob. ibidem, list do Romany Halpern, nr I 98, s. 164–165.

granice polskiego języka. No i pieniądze też coś znaczą!”¹⁴⁸ – pisał do Romany Halpern. Ostatecznie nagrody „Wiadomości Literackich” nie otrzymał żaden z nich, tylko Jeremi Wasiutyński za monografię *Kopernik. Twórca nowego nieba*.

marzec–kwiecień 1938

Schulz wraca do *Ferdydurke*

Na początku marca 1938 roku Gombrowicz wyjechał ze Stanisławem Brochwiczem do Włoch. W tym czasie Schulz nie miał od niego żadnych wiadomości. „Gombrowicza nie ma w Warszawie. Nie pisze mi nic”¹⁴⁹ – relacjonował w liście z 20 marca 1938 roku. Gombrowicz odezwał się do przyjaciela pod koniec miesiąca, kiedy wrócił do Polski. 31 marca Schulz odnotował: „Ostatnio przyjechał Gombrowicz do Warszawy i napisał mi po długiej przerwie”¹⁵⁰. Być może opisywał Schulzowi swoje przemyślenia dotyczące bycia artystą, być może relacjonował niepokojące wydarzenia polityczne, jakich doświadczył, przebywając na terytorium Austrii (wkroczenie sił Rzeszy Niemieckiej), lub podzielił się spostrzeżeniami dotyczącymi Brochwicza. Schulz postanowił jednak wrócić do tematu *Ferdydurke*, przyjechał do Warszawy i przeprowadził z Gombrowiczem „bardzo zasadniczą rozmowę”. Schulz nie mógł zrozumieć tej apatii przyjaciela, którego uważał za geniusza. „Robił mi gorzkie wyrzuty, że nie jestem osobiście na wysokości tego, co piszę. Siedziałem na krześle, coś tam z głupia frant przebąkując, a w duchu przyznawałem mu rację. Nie byłem na wysokości. Ja, specjalista od niższości, byłem też poniżej własnego utworu, ja, osoba prywatna, jakiś tam Gombrowicz wiejsko-miejski... Czemuż nie mogłem celebrować zwycięstwa?”¹⁵¹.

wiejsko-
miejski
Gombrowicz

kwiecień 1938

Gombrowicz i Witkiewicz czytają *Sanatorium pod Klepsydrą*

Gombrowicz czytał w tym czasie *Sanatorium pod Klepsydrą*, które oceniał bardzo wysoko, o czym informował na bieżąco Schulza: „Gombrowicz pisze mi wiele komplementów na temat mojej książki”¹⁵². Pod wpływem lektury pisze szkic krytyczny poświęcony temu tomowi opowiadań.

¹⁴⁸ Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 99, s. 166.

¹⁴⁹ Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 102, s. 171.

¹⁵⁰ Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 103, s. 172.

¹⁵¹ W. Gombrowicz, *Testament*, s. 49.

¹⁵² B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 104, s. 173.

Schulz
zniewolony
stylem

„Gombrowicz napisał o mnie artykuł, który posłał do «Kurj. Porann»”¹⁵³ – odnotował 17 kwietnia 1938 Schulz w liście do Romany Halpern. Gotowy tekst został opublikowany 24 kwietnia 1938 roku w dodatku do „Kuriera Porannego” pod tytułem *Twórczość Brunona Schulza*¹⁵⁴. Romana Halpern 15 maja napisała do Schulza, że jest to „doskonały artykuł”¹⁵⁵ o jego twórczości. W tekście tym Gombrowicz starał się wyjaśnić styl i filozofię Schulza. Jego zdaniem autor *Wiosny* chciał dotrzeć do prawdy poprzez prezentowanie różnorodnych masek rzeczywistości, kombinowanie różnych i zmieniających się form, w jakie przyoblekają się aspekty istnienia – po to, aby oddzielić to, co ulotne i przejściowe (forma), od tego, co stałe i niezmiennie. Podkreślał kunszt stylistyczny Schulza, ale zastanawiał się, na ile nowoczesny pisarz jest swoim stylem zniewolony. Bronił zarazem Gombrowicz niewerystycznej literatury, która jego zdaniem była jedyną uczciwą formą literacką: „samo opisywanie urojonych zdarzeń tak, jakby one odbyły się naprawdę, nadawanie im pozorów realnego życia skoro każdemu wiadomo, iż urodziły się one w naszej głowie, jest godną pożałowania fikcją i mistyfikacją”¹⁵⁶. Po latach Gombrowicz przypomniał sobie o tej recenzji i opisie kulisy jej powstania: „kiedyś pisałem o nim artykuł do «Kuriera Porannego» i wtedy, przypominam sobie, że bardzo się lękałem, czy aby nie powiedzą, że go chwale, bo mnie chwali... z lęku tego urodził się artykuł nie bezpośrednio o Schulzu, a o tym, jak trzeba go czytać”¹⁵⁷.

Witkacy nagle

W tym samym czasie *Sanatorium pod Klepsydrą* czytał także Stanisław Ignacy Witkiewicz („niektóre kartki wspaniałe!”), który 23 kwietnia 1938 roku napisał do Schulza list, w którym poinformował go o rozstaniu z Czesławą Oknińską-Korzeniowską i swojej złej kondycji psychicznej¹⁵⁸. Tłumaczył się ze swojego długiego milczenia i być może zdawał sobie sprawę, że Schulz związał się bliżej z Gombrowiczem. Dlatego prosił Schulza: „Napisz zaraz i pociesz mnie, nie licząc się ze mną, że tak długo do Ciebie nie pisałem” – wyrażając zarazem nadzieję: „chyba nie rozdzielił nas Gombrowicz”¹⁵⁹. W tym wypadku Gombrowicz ich nie rozdzielił, Schulz spełnił prośbę przyjaciela i napisał „wspaniały list”. Fakt ten potwierdzają reakcje Witkacego, wyrażone w dwóch listach do żony

153 Ibidem.

154 W. Gombrowicz, *Twórczość Brunona Schulza*, „Apel”, 24 kwietnia 1938, nr 31, dodatek artystyczno-literacki „Kuriera Porannego”, nr 112, s. 1.

155 B. Schulz, *Księga listów*, list od Romany Halpern, nr III 7, s. 275.

156 W. Gombrowicz, *Twórczość Brunona Schulza*, w: idem, *Varia 1*, s. 300.

157 Idem, *Dziennik 1953–1968*, s. 657.

158 S. I. Witkiewicz, *Listy II (wol. 2, cz. 2)*, oprac. i przypisami opatrzyli J. Degler, S. Okołowicz, T. Pawlak, Warszawa 2017, list do Brunona Schulza z 23 kwietnia 1938, s. 274.

159 Ibidem, list do Brunona Schulza z 23 kwietnia 1938, s. 275.

– 29 kwietnia: „Miałem cudowny list od Schulza”, oraz 31 kwietnia: „Dostałem wspaniały list od Brunona Schulza”¹⁶⁰.

maj–czerwiec 1938

Wyjazd do Paryża i kuszenie chrystianizmem

W maju 1938 roku Gombrowicz pomagał Schulzowi zorganizować wyjazd do Paryża. Podróż miało mu ułatwić między innymi zapisanie się do PEN Clubu oraz wyrobienie legitymacji dziennikarskiej. W sprawie członkostwa w PEN Clubie Gombrowicz kontaktował się telefonicznie ze Stellą Olgierd (Polski Klub Literacki, ulica Pierackiego 16), która miała wysłać Schulzowi niezbędne blankiety dla kandydatów. W kwestii legitymacji dziennikarskiej Gombrowicz radził napisać do redaktora Wojciecha Natansona z „Czasu” (ulica Szpitalna 12) „z propozycją zamieszczenia tam korespondencji z podróży”¹⁶¹. Ponadto Gombrowicz pisał Schulzowi o możliwościach przeniesienia się do Warszawy. Radził mu także zbliżenie się do katolicyzmu, który jego zdaniem odpowiada właściwościom i potrzebom natury Schulza: „Twoja łagodność, mistycyzm, sublimacja, słabość życiowa, skłonności kontemplacyjne (żeby ograniczyć się do najbardziej prostych rzeczy) wszystko to predestynuje Cię do tego kierunku duchowego, do chrystianizmu i jestem prawie pewny, że wbrew nawet intelektualnym czy innym oporom natura Twoja zaakceptuje samą atmosferę”¹⁶². Zdaniem Jerzego Ficowskiego namowy Gombrowicza to „eksperyment” i „próba zabiegu psychologicznego”¹⁶³. Z zachowanych listów Gombrowicza wynika jednak, że w prywatnej korespondencji z Schulzem autor *Ferdydurke* nie był wyrachowanym eksperymentatorem. Starał się rzeczowo odpowiadać na konkretne pytania i problemy swojego przyjaciela czy też bez skrzępowania rozprawiał o przywarach Sandauera – nie były to Gombrowiczowskie zagrywki znane z listów opublikowanych w „Studiu”. Zresztą zbliżenie się do chrześcijaństwa miało być w myśl tej koncepcji bardziej duchowe niż dogmatyczne. Co więcej, z kontekstu początkowych zdań listu wynika, że Schulzowi ta propozycja wydawała się rozwiązaniem praktycznym¹⁶⁴. Koncepcja Gombrowicza nie była zresztą pierwszą próbą połączenia Schulza z ideologią (niekoniecznie wiarą) katolicką. Kilka miesięcy wcześniej Maria Flukowska pisała do niego: „wierzę najgłębiej, że

kusiciel
Witold

¹⁶⁰ Idem, *Listy do żony...*, listy nr 1211 i 1212, s. 230–231.

¹⁶¹ B. Schulz, *Księga listów*, list od Witolda Gombrowicza, nr III 11, s. 280.

¹⁶² Ibidem, s. 279–280.

¹⁶³ J. Ficowski, *Listy do Brunona Schulza*, w: B. Schulz, *Księga listów*, przypis nr 9, s. 416.

¹⁶⁴ B. Schulz, *Księga listów*, list od Witolda Gombrowicza, nr III 11, s. 279.

cd. kuszenia
Schulza

«wylądaje» Pan w katolicyzmie. Byłam o tym od dawna przekonana. Pewne recenzje wskazują, że postawa i dyspozycje intelektualne Pana są katolickie (należy do nich, w pewnych partiach w ł a ś n i e d r u g a recenzja o Kuncewiczowej, o wiele prawdziwsza od pierwszej)”¹⁶⁵. W tym kontekście, którego nie znał Jerzy Ficowski, inaczej należy spojrzeć na skierowane do Schulza Gombrowiczowskie postulaty nawiązania bliższych relacji z myślą i ideami chrześcijańskimi.

W tym samym czasie, to jest w maju 1938 roku, Schulz, pozbawiony dostępu do warszawskiej prasy¹⁶⁶, a przez to mający poczucie pustki krytycznoliterackiej narastającej wokół jego twórczości, poprosił przyjaciela o przesłanie jego recenzji *Sanatorium pod Klepsydrą*, która ukazała się w „Apelu”¹⁶⁷, dodatku do „Kuriera Porannego”. Gombrowicz odpowiedział (w liście wysłanym między 19 a 28 maja), że zrobi to, jak tylko odwiedzi redakcję „Kuriera”, ale dziwił się zarazem, że Schulz nie zadbał o odpowiedni dostęp do informacji prasowej: „Nie rozumiem, dlaczego nie prenumerujesz Inf[ormacji] Pras[owej]. Czytam b. rzadko pisma literackie i inne, ale w recenzjach o mnie często zdarzają się wzmianki o Tobie świadczące o tym, iż sytuacja Twoja jest o wiele mocniejsza od mojej”¹⁶⁸.

W kolejnym zachowanym liście, z czerwca 1938 roku, Gombrowicz potwierdził, że sprawa akredytacji dziennikarskiej została już załatwiona, a on sam telefonował w tej sprawie do redaktora Natansona. Wrócił także do kwestii członkostwa w PEN Clubie¹⁶⁹ i poinformował Schulza, że nie ma żadnych znajomości w Centrali Dewiz, przyznających zagraniczne środki płatnicze¹⁷⁰. Przypomniawszy także o swojej propozycji duchowego zbliżenia się do katolicyzmu, co mogłoby się dokonać poprzez wyjazd do Lasek¹⁷¹: „Czy nie byłoby dobrze, gdybyś pojechał do Lasek przed wyjazdem?”¹⁷².

cd.

¹⁶⁵ Ibidem, list od Marii Flukowskiej, nr III 41, s. 320.

¹⁶⁶ „Poza tym nie wiadomo mi o żadnych recenzjach, gdyż nie zaabonowałem się w informacji prasowej”, zob. ibidem, list do Romany Halpern, nr I 97, s. 164.

¹⁶⁷ Zob. ibidem, list do Romany Halpern, nr I 105, s. 175.

¹⁶⁸ Ibidem, list od Witolda Gombrowicza, nr III 11, s. 280.

¹⁶⁹ 7 czerwca 1938 roku Schulz był już na liście adresowej PEN Clubu, a więc prawdopodobnie list Gombrowicza do Schulza został wysłany na początku czerwca, zob. B. Schulz, *Księga listów*, list od polskiego oddziału Pen Clubu, nr III 48, s. 437.

¹⁷⁰ W związku ze złą sytuacją gospodarczą od 1936 roku obowiązywały w Polsce restrykcyjne ograniczenia dewizowe, zob. Z. Landau, *Polityka walutowa rządu polskiego w latach 1936–1939*, „Przegląd Historyczny” 1986, z. 2. Schulz musiał prosić o wsparcie naczelnika Wydziału Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Władysława Zawistowskiego. Zob. B. Schulz, *Księga listów*, list do Władysława Zawistowskiego, nr I 61, s. 102–103.

¹⁷¹ W Laskach znajdował się Zakład Opieki nad Ociemniałymi, prowadzony w duchu chrześcijańskim przez zakonnice ze Zgromadzenia Sióstr Franciszkanek Służebnic Krzyża.

¹⁷² B. Schulz, *Księga listów*, list od Witolda Gombrowicza, nr III 12, s. 281.

lipiec 1938

Artykuł o *Ferdydurke* w „Skamandrze”

W lipcu 1938 roku artykuł Schulza o *Ferdydurke* został opublikowany w „Skamandrze”¹⁷³. Jest to bardzo erudycyjny i przemyślany tekst krytyczny, a zarazem beletryzowana recenzja, niemal opowiadanie wypełnione niezwykle metaforą i błyskotliwymi porównaniami. Jest to *Ferdydurke* odczytana po Schulzowsku: „Gdziekolwiek zanurzymy rękę w miąższ dzieła, czujemy potężną muskulaturę myśli, kłęby i gnaty atletycznej anatomii, nienadrobionej watą i pakułami. Książka ta pęka od nadmiaru idei, przelewa się od energii twórczej i burzącej”¹⁷⁴ – przypomina więc kolejne wcielenie Schulzowskiej Księgi. Schulz w swoim artykule bardzo obrazowo opisał skomplikowaną problematykę *Ferdydurke* oraz odkrycie, którego dokonał Gombrowicz. Tym odkryciem było zjawisko dualizmu ludzkich form, które dzielą się na te oficjalne, stanowiące zaledwie część ludzkiej egzystencji, i te odrzucone, znajdujące się za kulisami, w „oficynie naszego ja”¹⁷⁵. Gombrowicz, zdaniem Schulza, znacznie przekroczył w tym wymiarze Freuda dzięki temu, iż posłużył się „konwulsjami śmiechu” zamiast powagi. Freud uznawał bowiem te podświadome treści naszej egzystencji za rodzaj patologii – Gombrowicz natomiast, patrząc przez „lupę groteski”¹⁷⁶, uznał je za esencję człowieka¹⁷⁷.

groteska
esencją
człowieka

Schulz zwracał uwagę na odkrycie Gombrowicza już podczas wymiany listów w „Studiu” („Uważam to za wielką zasługę, że Ty po raz pierwszy naprowadziłeś na te sprawy naszą myśl i uczucie”), ale dopiero po przeczytaniu *Ferdydurke* zrozumiał Gombrowiczowskie „konszachty ze smokiem” i rolę „dowcipu po myśli tłumu”¹⁷⁸ – które wcześniej budziły jego niepokój. Te wszystkie wnioski dotyczące powieści Gombrowicza odnosił Schulz zarazem do całej kultury, która składa się z cienkiej oficjalnej warstwy oraz całej otchłani, będącej zaśmieconym rumowiskiem kulturalnym: „Jest nim kloaka niedojrzałości, dziedzina hańby i wstydu, niedopasowań i niedociągnięć, żałosny śmietnik kultury”¹⁷⁹.

¹⁷³ Idem, *Ferdydurke*, „Skamander”, lipiec–wrzesień 1938, t. 12, z. XCVI–XCVIII.

¹⁷⁴ Idem, *Ferdydurke*, w: idem, *Szkice krytyczne*, s. 147–148.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 144.

¹⁷⁶ Ibidem s. 142–144.

¹⁷⁷ Eksperymenty z formą były zatem dla Gombrowiczem ścieżką do osiągnięcia pełni człowieczeństwa.

¹⁷⁸ B. Schulz, *Do Witolda Gombrowicza*, s. 213 i 216.

¹⁷⁹ Idem, *Ferdydurke*, w: idem, *Szkice krytyczne*, s. 145.

Zarzuty Schulza wobec *Ferdydurke*

Co ciekawe, wbrew obiegu opinii recenzja Schulza nie jest jednostronną apoteozą powieści Gombrowicza. Schulz dostrzegał pewne niedociągnięcia teoretyczne, które ujawniają się w *Przedmowie do Filidora dzieckiem podszytego*. W rozdziale tym zarysowany został program przemiany, jakiej mają się poddać artyści i pisarze, ale tylko ci drugorzędni – i to zastrzeżenie zaniepokoiło Schulza. Gombrowicz pisał: „Wierzcie mi: jest wielka różnica między artystą, który już się urzeczywistnił, a zgrają półartystów i ćwierćwieszczów, którzy dopiero pragną się urzeczywistnić. I to, co przystoi artyście już wykończonemu w całym profilu swoim, w was inny ma wydźwięk [...] Wierzcie, najwyższy czas opracować i ustalić postawę drugorzędnego pisarza, inaczej bowiem wszystkim ludziom zrobi się niedobrze”¹⁸⁰. Schulz zauważył, że takie stwarzanie wyjątków jest szkodliwe dla całej koncepcji. Jego zdaniem Gombrowicz przestraszył się jednostronności własnej teorii, która jest nieodłączną cechą każdego wielkiego systemu myślowego. Ponadto zaniepokoiło go bardzo problematyczne rozróżnienie na pisarzy pierwszo- i drugorzędnych. Nieścisłość tego podziału wydawała się Schulzowi niegodna „mistrza relatywizmu i wyznawcy konkretności”, jakim był jego zdaniem autor *Ferdydurke*. W konsekwencji Schulz wykazał „zachwianie się” ideologii Gombrowicza, której sam twórca się „sprzeniewierzył”, gdyż ograniczył ją wyjątkami, „Wyjątki, jakie robi Gombrowicz, osłabiają kredyt jego teorii”¹⁸¹.

Schulz wskazał także poprzedniczkę *Ferdydurki*, którą była jego zdaniem – „przedwczesna i dlatego nieskuteczna”¹⁸² – *Pałuba* Karola Irzykowskiego. Podobny wniosek przedstawił także Artur Sandauer w liście do Schulza z 11 lipca 1938 roku: „Czytałem ostatnio *Pałubę*; znakomita książka. Problematyka prawie identyczna z tą, jaką ja wymyśliłem w *Ferdydurke*; ale może trochę płytsza niż Gombrowiczowska, bo ściśle intelektualna”¹⁸³.

Warto zaznaczyć, że współcześnie nie znamy właściwej treści odczytu, który odbył się 11 stycznia 1938 roku (jest to częsty błąd w wielu opracowaniach¹⁸⁴), a jedynie jego wersję czasopiśmienniczą (z której Schulz był niezadowolony), po niezidentyfikowanych poprawkach redakcyjnych, a być może także skrótach. Artykuł Schulza został wcześniej odrzucony przez „Wiadomości Literackie” ze względu na zbyt dużą objętość.

postawa
drugorzędnego
pisarza

Pałuba
i *Ferdydurke*

¹⁸⁰ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, s. 69 i 71.

¹⁸¹ B. Schulz, *Ferdydurke*, w: idem, *Szkice krytyczne*, s. 148.

¹⁸² Ibidem, s. 149.

¹⁸³ Idem, *Księga listów*, list od Artura Sandauera, nr III 33, s. 310.

¹⁸⁴ Na przykład: K. Suchanow, *Gombrowicz*, t. 1, s. 327–328.

Zaniepokojony Gombrowicz pisał w tej sprawie do Schulza: „Boję się, że «Tygodnik» również tego nie zamieści – przecież to by zajęło tam ze trzy strony! Pozostają jeszcze «Sygnały», ale «Skamander» nawet kwietniowy byłby lepszy”¹⁸⁵. 23 stycznia Schulz poinformował Romanę Halpern, że Mieczysław Grydzewski przyjął już tekst odczytu do publikacji¹⁸⁶ („Grydzewski już to przyjął był do «Skamandra», tylko mu muszę to posłać”¹⁸⁷). Tekst nie wszedł jednak do najbliższego numeru, wydawanego na miesiące kwiecień–czerwiec, i musiał czekać na publikację do lipca.

lipiec 1938

„Jedna z najgłębszych analiz *Ferdydurke*”

Tuż po publikacji w „Skamandrze”, 19 lipca 1938 roku, Gombrowicz napisał do Schulza, że ponownie odczytał jego recenzję i nadal uważa ją za „najlepiej wyczerpujący książkę w jej najistotniejszych punktach artykułu, jaki o niej napisano”¹⁸⁸. Przesłał zarazem Schulzowi swoje uwagi do tekstu, w którym jego zdaniem zabrakło zaakcentowania problemu dotyczącego związku osobowości ludzkiej z formą – choć Schulz porusza ten problem wielokrotnie: „Dotychczas człowiek widział się sam przez pryzmat formy gotowej i wykończonej, widział się od strony fasady oficjalnej [...]. Cała nędzna krawiecczyzna jego formy szytej grubym ścięciem uchylała się jego uwadze”¹⁸⁹. W podsumowaniu Gombrowicz podkreślił jednak, że poza drobnymi różnicami przemyślenia Schulza pokrywają się niemal z jego stanowiskiem dotyczącym *Ferdydurke*. Zdaje się, że Schulz nie był zadowolony z tej publikacji. Być może chodziło właśnie o zmiany, których mógł dokonać w tekście redaktor „Skamandra” Mieczysław Grydzewski – Schulz pisał o tym do Gombrowicza w jednym z zaginionych listów. Znamy jedynie odpowiedź Gombrowicza, który napisał o referacie: „Jest w nim wiele świetnych i głębokich miejsc i dziwię się, że się go wypierasz [...]. Poprawki Grydza dobrze mu zrobiły”¹⁹⁰. Po latach Gombrowicz wielokrotnie wspominał i analizował wnioski Schulza zawarte w artykule, uważając

Gombrowicz
akceptuje

¹⁸⁵ B. Schulz, *Księga listów*, list od Witolda Gombrowicza, nr III 10, s. 279.

¹⁸⁶ Razem z artykułem o *Ferdydurke* Schulz wysłał do „Skamandra” tekst Artura Sandauera dotyczący *Sanatorium pod Klepsydrą*, który jednak nie został opublikowany. Sandauer z żalem odnotowywał: „Ukazał się już nowy «Skamander». Jest tam Twój artykuł o Gombrowiczu, ale mego o Tobie nie ma, zob. B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 99, s. 166; oraz list od Artura Sandauera, nr III 34, s. 311.

¹⁸⁷ Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 96, s. 162.

¹⁸⁸ Ibidem, list od Witolda Gombrowicza, nr III 13, s. 281–282.

¹⁸⁹ Idem, *Ferdydurke*, w: idem, *Szkice krytyczne*, s. 144.

¹⁹⁰ Idem, *Księga listów*, list od Witolda Gombrowicza, nr III 13, s. 284.

go za „jedną z najgłębszych analiz *Ferdydurke*”¹⁹¹, a sam odczyt za niezwykły akt heroizmu. Zdaniem Jerzego Jarzębskiego to właśnie tekst Schulza opublikowany w „Skamandrze”, stanowiący „entuzjastyczną, bezinteresowną apoteozę” *Ferdydurke*, uitorował Gombrowiczowi „drogę na polski Parnas”¹⁹².

lipiec–październik 1938

Depresja, *Mesjasz*, Paryż

W lipcu 1938 roku w zaginionych listach do Gombrowicza Schulz pisał między innymi o swoim złym samopoczuciu (Sandauer 5 lipca napisał do Schulza: „Pisze mi również Gombrowicz, że jest zaniepokojony Twoją stałą depresją”¹⁹³), a także o powstającej powoli powieści *Mesjasz*. Te dwie kwestie były zapewne ze sobą powiązane. *Mesjasz* powstawał od wielu lat, a proces twórczy miał zostać dodatkowo przerwany wyjazdem do Paryża. Schulz nie zdradzał szczegółów dotyczących *Mesjasza*, liczył tylko na głos wsparcia, który pozwoliłby mu uwierzyć w sens dalszego pisanie. 19 lipca napisał do niego zarówno Sandauer, który ze względu na *Mesjasza* odradzał wyjazd do Paryża, jak i Gombrowicz: „Co do Twego *Mesjasza* to trudno mi coś powiedzieć, gdyż nie znam tego utworu nawet w jego założeniach – jeżeli daje Ci on możliwość odświeżenia się, to tym lepiej! Ten postulat jest ważny nie ze względu na Twoją sztukę, ale na Ciebie samego – pod względem psychicznym”¹⁹⁴.

Ostatecznie Schulz zdecydował się pojechać do Paryża¹⁹⁵, gdzie dotarł 31 lipca 1938 roku. Stolicę Francji opuścił 26 sierpnia 1938 roku – trzy dni później napisał do Romany Halpern, że „pozbył się pewnych złudzeń, co do kariery światowej”¹⁹⁶. Triumf Schulza w Paryżu miał nastąpić dopiero w latach sześćdziesiątych, kiedy to wydano jego opowiadania, jak twierdził Gombrowicz: „z wielkimi honorami”, traktując go jak „jednego z największych współczesnych pisarzy”¹⁹⁷.

W październiku Schulz przebywał w Warszawie półtora dnia. Był w złym stanie psychicznym. Przyjechał, aby omówić współpracę z „Wiadomościami Literackimi”, ale poza tym z nikim się nie spotkał. Nie odwiedził Romany Halpern i Sandauera, którzy chcieli się z nim

kryzys

Schulz
w Paryżu (1)

¹⁹¹ W. Gombrowicz, *Testament*, s. 47.

¹⁹² J. Jarzębski, *Schulz*, s. 55.

¹⁹³ B. Schulz, *Księga listów*, list od Artura Sandauera, nr III 32, s. 309–310.

¹⁹⁴ Ibidem, list od Witolda Gombrowicza, nr III 13, s. 284.

¹⁹⁵ Więcej o wyjeździe Schulza do Paryża zob. Ł. Chomycz, *Wyjazd Brunona Schulza do Francji*, „Schulz/Forum” 11, 2018.

¹⁹⁶ B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 110, s. 180.

¹⁹⁷ W. Gombrowicz, *Listy do rodziny*, s. 278–279.

zobaczyć. Minął się także z Gombrowiczem. Przygnębienie Schulza związane było prawdopodobnie z wydarzeniami politycznymi¹⁹⁸ oraz publikacją w „Tygodniku Ilustrowanym” o Egdze van Haardt¹⁹⁹ – młodej i utalentowanej artystce, która oczarowała zarówno Schulza, jak i Gombrowicza.

czerwiec 1937 – sierpień 1938

Egga van Haardt – „bardzo mi się podoba ta blondynka”

Historia tej fascynacji zaczęła się prawdopodobnie w czerwcu 1937 roku, kiedy Haardt debiutowała jako artystka, wystawiając swoje prace w Salonie Garlińskiego przy ulicy Mazowieckiej 8 w Warszawie. Ekspozycji towarzyszyło motto zaczerpnięte z *Traktatu o manekinach*, które pojawiało się w zaproszeniach i katalogach²⁰⁰. Ponadto na wystawie, składającej się ze stu pięćdziesięciu wycinankowych obrazków, zaprezentowano także „najgłębiej odczuty” cykl ilustracji do *Sklepów cynamonowych*. Recenzent przekonywał, że „z pewnością ta książka miała nie mały wpływ na ostateczne uformowanie się wyrazu artystki, a zacytowane na początku zdanie bardzo dobrze charakteryzuje całość wystawy”²⁰¹.

Czy Egga nawiązała kontakt z Schulzem przed swoim pierwszym wernisażem, czy może dopiero rozgłos wokół wystawy, nawiązującej do *Sklepów cynamonowych*, skłonił Schulza do zawarcia znajomości z intrygującą artystką – nie wiadomo²⁰². Z pewnością znali się już pod koniec 1937 roku. W tym czasie zainteresował się nią także Gombrowicz. Na przełomie 1937 i 1938 roku Egga odwiedziła go w Zakopanem, o czym poinformował Schulza w liście z 9 stycznia 1938: „Haardt przyjechała, bardzo mi się podoba ta blondynka, to jest właśnie kobieta w moim typie, ale już wyjechała”²⁰³. Schulz wiedział, że Eggi van Haardt nie ma już w Zakopanem, gdyż tego dnia wyjeżdżał od niej z Poznania, gdzie przez kilka dni spotykali się i rozmawiali. Najprawdopodobniej zatrzymał się

Egga, Witold,
Bruno

198 W październiku 1938 roku Adolf Hitler doprowadził do aneksji Kraju Sudetów, będącego częścią Czechosłowacji.

199 Zob. B. Schulz, *Egga van Haardt*, „Tygodnik Ilustrowany”, 2 października 1938, nr 40, s. 773–774.

200 „Twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, damy im np. tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna”, zob. M. Wallis, *Wystawy. Egga Haardt*, „Wiadomości Literackie”, 4 lipca 1937, nr 28 (714), s. 6.

201 J. Stokowski, *Plastyka. Wystawa Eggi Haardt*, „ABC”, 1 lipca 1937, nr 205, s. 4.

202 Anna Kaszuba-Dębska sugeruje, że zawarcie znajomości odbyło się podczas wystawy, zob. A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, Gdańsk 2015, s. 272.

203 B. Schulz, *Księga listów*, list od Witolda Gombrowicza, nr III 9, s. 278. Jeszcze przed odnalezieniem listu Gombrowicza Piotr Sitkiewicz wydedukował to spotkanie Gombrowicza z Eggą w Zakopanem po tajemniczym zapisku z *Kronosa*: „Zakopane. Dom Bankowców (?). Artykuł Skińskiego. V. Erdt (?). Strach [...]”, zob. P. Sitkiewicz, *Bruno Schulz w Poznaniu*, „Schulz/Forum” 5, 2015, s. 138.

nieokreślone
zaloty

u niej i u Jerzego Brodnickiego w mieszkaniu²⁰⁴. Zapewne Gombrowicz wspominał o artystce w swoich kolejnych listach, o czym Schulz napomknął Romanie Halpern. W liście z 18 stycznia 1938 roku napisał, że „Gombrowiczowi Egga Haardt bardzo się podobała, zamierza kontynuować tę znajomość w Warszawie, zrobiła na nim duże wrażenie”²⁰⁵. Piotr Sitkiewicz zauważa, że w tym okresie obaj pisarze „stanęli w jakies bliżej nieokreślone konkury o względy nowo poznanej artystki”²⁰⁶. Romana Halpern, znajoma Schulza i Gombrowicza, dostrzegła tę rywalizację. Prawdopodobnie spytała o nią Schulza w jednym z zaginionych listów, które wysłała do niego w styczniu 1938 roku. Pytała zapewne o zaangażowanie Schulza i jego reakcję na zapowiedzi Gombrowicza. Autor *Sklepów cynamonowych* odpowiedział na jej pytanie w liście z 23 stycznia 1938 roku: „Co do Eggi Haardt – nie jestem zaangażowany i w ogóle niebezpieczeństwo zaangażowania nie jest u mnie zagrożające. Jedynie niebezpieczne dla mnie jest silne uczuciowe zaangażowanie się kobiety. Jestem naturą reaktywną i to mnie bierze, ale i to rzadko. Mimo to napiszę Gombrowiczowi, żeby mi nie bruździł. Ładnie z jego strony, że tak lojalnie stawia sprawę”²⁰⁷. Autor *Ferdydurke* informował Schulza, że zamierza kontynuować znajomość z Eggą – pytając prawdopodobnie o jego opinię lub zgodę. Schulz deklarował swój brak zaangażowania, wydaje się więc, że oddawał w tych konkurach inicjatywę Gombrowiczowi²⁰⁸. Być może rację ma więc Anna Kaszuba-Dębska, która uważa, że Schulzowi zależało przede wszystkim na kontakcie z Tomaszem Mannem²⁰⁹, który Egga van Haardt wraz z Jerzym Brodnickim mieli mu zapewnić²¹⁰.

do Tomasza
Manna

W lutym 1938 Schulz nadal korespondował z Eggą, o czym informował Romanę Halpern (list z 21 lutego): „Od Eggi Haardt i jej przyjaciela mam stale entuzjastyczne głosy odnoszące się do mojej książki”²¹¹. Rozmawiali także o ilustracjach do *Komety*, która miała się wkrótce ukazać. W marcu korespondencja się urwała: „Egga Haardt też

204 5 stycznia pisał do Zenona Waśniewskiego: „Wasz list doszedł do mnie do Poznania, gdzie bawię u pewnej przyjaciółki [...] jestem u bardzo miłych i inteligentnych ludzi”, B. Schulz, *Księga listów*, list do Zenona Waśniewskiego, nr I 48, s. 92.

205 Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 95, s. 161.

206 P. Sitkiewicz, *Bruno Schulz w Poznaniu*, s. 138.

207 B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 96, s. 162.

208 Niezrozumiały jest fakt, że w dwutomowej biografii Gombrowicza nazwisko Eggi van Haardt wspomniane zostało tylko raz, i to wyłącznie w kontekście artykułu Brunona Schulza.

209 A. Kaszuba-Dębska, *Kobiety i Schulz*, s. 275 i 279.

210 Egga oraz „jej przyjaciel” (jak nazywa Brodnickiego Schulz) porównywali *Sanatorium pod Klepsydrą* z *Jakubowymi historiami* i zapewniali, że są w stanie zapewnić Schulzowi kontakt z ich autorem. W rezultacie matka Brodnickiego, około 10 kwietnia 1938 roku, jadąc do Zurychu zawiozła Mannowi nowelę Schulza zatytułowaną *Die Heimkehr* wraz z ilustracjami Eggi van Haardt.

211 B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 99, s. 166–167.

ucichła”²¹². Artystka odpisała 23 marca, tłumacząc milczenie pracą i kłopotami osobistymi. Zapowiedziała, że nowela Schulza *Die Heimkehr*, wraz z jej rysunkami, zostanie przedstawiona Tomaszowi Mannowi około 10 kwietnia, kiedy to matka Brodnickiego miała dotrzeć do Zurychu²¹³. List Eggi był niezwykle życzliwy i przyjacielski. Ich relacje wydawały się jak najlepsze. 21 sierpnia w „Wiadomościach Literackich” ukazała się wreszcie *Kometa*, wraz z ośmioma ilustracjami artystki²¹⁴.

październik 1938

Sfałszowany artykuł w „Tygodniku Ilustrowanym”

Wszystko zmieniło się jednak 2 października, kiedy w „Tygodniku Ilustrowanym” ukazał się artykuł zatytułowany *Egga van Haardt*. Przed publikacją Schulz udostępnił artystce rękopis, aby mogła usunąć fragmenty, które byłyby, jej zdaniem, zbyt intymne. Do „Tygodnika” dotarł jednak tekst zmodyfikowany, zawierający całkowicie nowe zdania i myśli, które nie wyszły spod ręki Schulza i które on sam uważał za „wysoce niesmaczne i skandaliczne w formie”²¹⁵. Był to dla niego wielki powód do zmartwień. „Ostatnio mam wielką przykrość z powodu Eggi Haardt, która okazała się pospolitą aferzystką, szantażystką i oszustką”²¹⁶ – informował w liście z 13 października. W tym czasie kontaktował się jedynie z autorem *Ferdydurke*: „Poza Gombrowiczem nie dostaję od nikogo listów – jestem całkiem opuszczony”²¹⁷. Z nim także konsultował się w sprawie artykułu o Egdzie van Haardt. Przesłał mu swoje oświadczenie dotyczące zmanipulowanego tekstu i uczynił Gombrowicza swoim pełnomocnikiem do negocjacji z Wacławem Czarskim, redaktorem naczelnym „Tygodnika Ilustrowanego”. Z oświadczenia Schulza nie wynikało jasno, kto sfałszował tekst, w związku z czym Czarski zapowiedział, że będzie musiał ujawnić, że fałszerstwa dokonała Egga van Haardt. Jak relacjonował przyjacielowi Gombrowicz, wówczas „sprawa przybrałaby poważniejszy obrót, a że z listów Twoich widać, iż nie jesteś pewny, czy Haardt nie dysponuje jakimiś atutami, więc nie mogłem brać tego na swoją odpowiedzialność”²¹⁸. Jeśli Schulz zdecydował się na publikację swoich wyjaśnień, to Gombrowicz radził przerobić je w taki sposób, aby nie wymagały dodatkowych komentarzy

szantażystka
Egga

²¹² Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 103, s. 172.

²¹³ Zob. Ibidem, list od Eggi van Haardt, nr III 39, s. 316.

²¹⁴ Zob. B. Schulz, *Kometa*, „Wiadomości Literackie”, 21 sierpnia 1938, nr 35 (774), s. 2–3.

²¹⁵ B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 111, s. 181.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Ibidem, list od Witolda Gombrowicza, nr I 15, s. 286.

od redakcji, sugerował też, by zaznaczyć, iż „tekst został sfałszowany tam, gdzie mowa o sztuce”²¹⁹. Zalecił jednak Schulzowi wstrzemięźliwość – zapowiedział, że poinformuje inne redakcje o tym fałszerstwie, aby uniknąć komentarzy i reakcji prasowych. Przekonywał też, że publicznością nie należy się przejmować, bo „i tak nie orientuje się”²²⁰.

październik 1938

Lęk przed Eggą

Ostatecznie Schulz poszedł za radą Gombrowicza i nie wydał żadnego oświadczenia w sprawie zmanipulowanego tekstu. 29 października 1938 roku napisał do Romany Halpern: „Przy sposobności opowiem Ci, co mnie skłoniło do przepuszczenia tego fałszerstwa płazem i nierozbawiania sprawy”²²¹. Nie wiadomo, jakie „atuty” Eggi skłoniły Schulza do milczenia w tej sprawie, Piotr Sitkiewicz pisze nawet o „nieokreślonym lęku” pisarza – który sam przyznawał w liście do Romany Halpern: „boję się jej, gdyż jest to osoba do wszystkiego zdolna”²²².

Być może chodziło cały czas o to samo, czyli o kontakt z Tomaszem Mannem. Schulz zapewne wciąż miał nadzieję, że nawiąże kontakt z niemieckim pisarzem, a otwarty konflikt z Eggą, autorką ilustracji do *Die Heimkehr*, mógłby mu to utrudnić. Nie wiadomo, czy od czasu publikacji w „Tygodniku Ilustrowanym” Schulz lub Gombrowicz kontaktowali się z Eggą – zamienioną w uśmiech „uczestniczką prapoczątków”, „młodziutkim efebem”, „Salamandrą”, która posiadała „wszystkie niuanse tworzenia”²²³.

sama o sobie
– efeb,
Salamandra

Pod koniec października 1938 roku Schulz nadal kontaktował się głównie z autorem *Ferdydurke* – „Moja redukcja korespondencji jest ogólna i prócz Gombrowicza nie komunikuję się z nikim”²²⁴ – poza oczywiście Romaną Halpern, której relacjonował swoją samotność.

Emil Breiter – szkoła literacka Brunona Schulza?

Ich twórczość była wielokrotnie porównywana. Oni sami zaś podkreślali przede wszystkim dzielące ich różnice, choć Gombrowicz przyznawał, że wspólnym elementem ich twórczości jest literacka mistyfikacja²²⁵,

mistyfikatorzy

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 112, s. 183.

²²² Ibidem, list do Romany Halpern, nr I 111, s. 181–182.

²²³ Bruno Schulz, *Egga van Haardt*, w: idem, *Szkice krytyczne*, s. 150–151.

²²⁴ B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, nr I 112, s. 183.

²²⁵ W. Gombrowicz, *Łańcuch nietaktów*, s. 278–279.

eksperymentowanie nad formą²²⁶ oraz hermetyczność²²⁷. Należałoby również wspomnieć o stosowaniu groteski, tandety, parodii, wykorzystywaniu wątków autobiograficznych i metaliterackich²²⁸. Niekiedy zwracano uwagę na pewne podobieństwa fabularne, na przykład *Ferdydurke* miało się opierać na pomysłe z opowiadania Schulza pod tytułem *Emeryt*²²⁹. Mimo wszystko niefortunnie zestawiał ich twórczość Emil Breiter w artykule opublikowanym 29 maja 1938 roku w „Wiadomościach Literackich”. Recenzując pozytywnie *Sanatorium pod Klepsydrą*, napisał w podsumowaniu, że Schulz stworzył szkołę literacką, do której zalicza się między innymi Gombrowicz²³⁰. Nie było to oczywiście prawdą i wprowadziło zapewne obu literatów w załopotanie. Autor *Wiosny*, być może za namową Gombrowicza, napisał do redaktora „Wiadomości Literackich” sprostowanie dotyczące twierdzenia Breitera. Była to dla niego sytuacja niekomfortowa. Miał wrażenie, że o *Sanatorium pod Klepsydrą* mało się mówi i pisze, a jedna z nielicznych recenzji wymagała jego interwencji. Starał się to zrobić w „możliwie delikatnej formie”, tak aby nie urazić przychylnego mu krytyka, a jednocześnie oddać sprawiedliwość autorowi *Ferdydurke*²³¹. „Przykro mi było bardzo ze względu na Breitera, ale uważałem to za obowiązek lojalności wobec Gombrowicza”²³². Sprostowanie Schulza zostało opublikowane w „Wiadomościach Literackich” 19 czerwca 1938 roku²³³. Dowodził w nim całkowitej oryginalności i wyjątkowości autora *Ferdydurke*: „Operuje on w zgoła odmiennej niż ja dymensji rzeczywistości, należy – mimo pewnych odmiennych pozorów – do całkiem innej rodziny pisarskiej i do innej formacji duchowej”²³⁴. Rozwijając tę myśl, używał takich zwrotów, jak: „niewspółmierność światów wewnętrznych”, „odmienność”,

226 Idem, *Dziennik 1953–1968*, s. 663.

227 Witold Gombrowicz, list do François Bondy’ego z 21 lutego 1962, w: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963–1969*, przekład O. Hedemann, M. Ochab, J. Juryś, W. Karpiński, J. Jarzębski, tekst polskiego wydania przejrzał J. Jarzębski, Kraków 1993, s. 93.

228 Na podstawie tych podobieństw Aleksander Fiut zalicza Schulza i Gombrowicza do grona pisarzy postmodernistycznych *avant la lettre*, zob. A. Fiut, *Pojedynek o doktorową z Wilczej*, s. 162–163.

229 P. Kuncewicz, *Schulz i Gombrowicz*, „Przegląd Tygodniowy” 1984, nr 30, s. 27–30.

230 E. Breiter, „*Sanatorium pod Klepsydrą*” Schulza, „Wiadomości Literackie”, 29 maja 1938, nr 23 (762), s. 4.

231 Zastanawiające, że Schulz w liście z 28 maja 1938 roku do Romany Halpern („Zapewne czytałaś recenzję Breitera o mnie”) nie tylko opisał recenzję, która ukazała się dzień później, to jest 29 maja 1938, ale także zdążył już napisać i wysłać do Mieczysława Grydzewskiego swoje sprostowanie.

232 B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, I 106, s. 176.

233 Sprostowanie wydrukowano na ostatniej stronie, w dziale korespondencja, pod tytułem *Schulz i Gombrowicz*, zob. B. Schulz, *Schulz i Gombrowicz. Do redaktora „Wiadomości Literackich”*, „Wiadomości Literackie”, 19 czerwca 1938, nr 26 (765), s. 8.

234 B. Schulz, *Księga listów*, list do Mieczysława Grydzewskiego, I 72, s. 127.

„indywidualność”, „autonomia”, „odrębność”. Z czego wynikało więc to połączenie twórczości tak odmiennych i niezależnych pisarzy? Schulz odpowiadał: „Do skojarzenia naszych nazwisk i twórczości doprowadziły pewne zbieżności przypadkowe, a więc względna równoczesność wystąpienia, bezceremonialność w traktowaniu konwencjonalnej rzeczywistości (mająca w obu przypadkach różne źródła), a zwłaszcza trudność zaklasyfikowania, wspólna obu zjawiskom”²³⁵. Schulz i Gombrowicz uważali jednak, że potrzebny jest jeszcze silny głos z zewnątrz, wyrażnie rozgraniczający ich twórczość. Obaj, choć zdaje się, że niezależnie, sugerowali Sandauerowi, aby napisał artykuł właśnie w takim tonie: „Dostałem przed paru dniami list od Gombrowicza, w którym (podobnie jak Ty) proponuje mi napisanie artykułu rozgraniczającego Wasze twórczości w odporze Breiterowi”²³⁶.

głos
z zewnątrz (1)

Pomimo nagłej reakcji Schulza na recenzję w „Wiadomościach Literackich” mit „grupy schulzowskiej” dalej pokutował w powszechnym obiegu²³⁷. Przykładem chociażby wzmianka Stefana Pomera we fragmencie poświęconym Franzowi Kafce: „Dość powiedzieć, że w Polsce jeden z jego naśladowców Bruno Schulz zdołał już stworzyć coś w rodzaju szkoły i najciekawszi młodzi prozaicy polscy, jak Rudnicki, Gombrowicz, Ważyk, Kuczyński, Otwinowski itd. wywodzą się właściwie od tego żydowsko-czeskiego pisarza”²³⁸.

Sandauer i Vogler

Gombrowicz napisał po latach, że bardziej łączyła ich opinia publiczna, niż oni łączyli się ze sobą²³⁹. Przełomowe znaczenie miały tu przede wszystkim artykuły Artura Sandauera, który włączył obu pisarzy do „szkoły mitologów”²⁴⁰, oraz Henryka Voglera, który pisał: „Bruno Schulz i Witold Gombrowicz, to dwaj najwybitniejsi i najbardziej charakterystyczni młodzi prozaicy polscy. Zamykają oni w granicach swoich indywidualności te cechy, które wyodrębniają polską literaturę wśród innych

głos
z zewnątrz (2)

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Ibidem, list od Artura Sandauera, nr III 32, s. 309.

²³⁷ Mimo że obaj pisarze stanowczo zaprzeczali, że reprezentują wspólną szkołę literacką, w Japonii dzieła Schulza i Gombrowicza były wydawane razem. W 1967 roku w Tokio został wydany tom zawierający *Sklepy cynamonowe*, *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz *Kosmos* Gombrowicza. W 1977 roku dzieła Schulza zostały ponownie wydane po japońsku, tym razem w towarzystwie *Ferdydurke*.

²³⁸ S. Pomer, *Literatura na szerokim świecie*, „5ta rano”, 16 października 1938, nr 287 (2887), s. 11.

²³⁹ W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 92.

²⁴⁰ Zob. A. Sandauer, *Szkoła mitologów. Bruno Schulz i Witold Gombrowicz*, „Pion”, 6 lutego 1938, nr 5 (226), s. 4. W dniu ukazania się artykułu Schulz napisał do Romany Halpern: „W «Pionie» ukazał się jako recenzja artykuł Sandauera: *O twórczości mitologów*, rzecz o Gombrowiczu i Schulzu”, a kilkanaście dni później podkreślił, że to „piękny artykuł o mnie (głównie) i o Gombrowiczu”, zob. B. Schulz, *Księga listów*, list do Romany Halpern, I 97 i I 99, s. 164 i 166.

literatur europejskich”²⁴¹. Z kolei Artur Sandauer, niedługo po odczycie Schulza o *Ferdydurke*, 22 stycznia 1938 roku, wygłosił w Krakowie, w sali Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego przy ulicy Stolarskiej 9 odczyt zatytułowany *Fantastyka i dziwactwo w nowej literaturze polskiej*, poświęcony twórczości Schulza i Gombrowicza²⁴².

Krytyka narodowo-radykalna

Ale Gombrowicza i Schulza zestawiali nie tylko krytycy entuzjastyczni wobec ich twórczości. Chętnie porównywali ich także krytycy literaccy związani z ruchem narodowym, którzy atakowali przedstawicieli tak zwanej młodej literatury. Jerzy Andrzejewski pisał w narodowo-radykalnym „Prosto z Mostu” (10 lutego 1935) o ubóstwie myślowym i ideowym, społecznym szkodnictwie oraz antypolskim charakterze takiej twórczości: „Djabła zje ten, kto doszuka się czegoś polskiego w książkach Choromańskiego, Gombrowicza, Rudnickiego, Schultza czy Uniłowskiego. Polskość ich utworów polega na tem chyba tylko, że są pisane po polsku niezawsze zresztą językiem poprawnym gramatycznie, nie mówiąc już o jego czystości duchowej”²⁴³. Na te zarzuty zareagował Gombrowicz, przesyłając swoją odpowiedź do redakcji tygodnika, którą opublikowano 3 marca 1935 roku²⁴⁴. Zauważył, że to dość ryzykowne, aby włączać czterdziestoletniego Schulza do grona młodych twórców, a dla jego własnego artystycznego rozwoju ważniejszy niż wojna był incydent z kotem oraz przyjaźń z Kowalskim. Wyraził przy tym swój szacunek dla wartości narodowych²⁴⁵, ale podważył konieczność istnienia wyłącznie twórczości narodowej. Kategoryczną ocenę młodej literatury nazwał całkowicie przypadkową i bezpodstawną: „Wyobraźmy sobie, że Schulza, Rudnickiego i mnie przejechał tramwaj podczas przechadzki w Ujazdowskich Alejach. Pozostałby tylko Choromański i Uniłowski, procent choroby w młodej literaturze zmniejszyłby się wydatnie, a wówczas z równą łatwością i swadą p. Andrzejewski mógłby napisać artykuł, wykazujący, jak to powojenna atmosfera wpłynęła dodatnio na twórczość artystyczną”²⁴⁶.

radykalni
chłopcy

241 H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander”, październik–grudzień 1938, z. 99/101, s. 246. Zob. także: H. Vogler, Świat rozszczętkowany, „Nowy Dziennik”, 27 listopada 1937, nr 326, s. 8.

242 *Z teatru, literatury i sztuki*, „Nowy Dziennik”, 20 stycznia 1938, nr 20, s. 15.

243 J. Andrzejewski, *Młoda literatura oskarżona*, „Prosto z Mostu”, 10 lutego 1935, nr 6, s. 4.

244 Zob. W. Gombrowicz, *Atmosfera i kot. (W odpowiedzi p. J. Andrzejewskiemu)*, „Prosto z Mostu”, 3 marca 1935, nr 9, s. 4.

245 Być może musiał, żeby jego odpowiedź w ogóle została opublikowana w tygodniku, a być może nie chciał zostać pobity przez bojówki ONR-u. O tym strachu wspominał w rozmowie z Dominiem de Roux.

246 W. Gombrowicz, *Atmosfera i kot. (W odpowiedzi p. J. Andrzejewskiemu)*, w: idem, *Varia 1*, s. 150.

Ignacy Fik i *Literatura choromaniaków*

W tym samym czasie, 23 lutego 1935 roku, na łamach „Tygodnika Artystów” ukazał się także artykuł Ignacego Fika *Literatura choromaniaków*²⁴⁷, w którym zarówno Gombrowicz, jak i Schulz²⁴⁸ zostali włączeni w nurt literatury patologiczno-maniakalnej (Fik używa takich sformułowań, jak: głędzenie, majaczenie, tępa biurokracja, wstrętny ekshibicjonizm, literatura społeczna, reportażomania psychologiczna), którą tworzą „homoseksualiści, ekshibicjoniści i psychopaci, degeneraci, narkomani, ludzie chronicznie chorzy na żołądek, mieszkający na stałe w szpitalach, ludzie nierozróżniający jawy od snu, hipochondrycy, neurastenicy, mizantropi”²⁴⁹, a ponadto fanatycy, reporterzy psychiczni i grafomani. O samym Schulzu Fik napisał: „Powietrze i ludzie jego książki pachną szałem rozigranego chorobliwie mózgu człowieka, narkotyzującego się nałogowo marzeniem sennym”; a o Gombrowiczu: „Felietony Gombrowicza są nieraz kompromitującymi majaczeniami głuptaka”²⁵⁰. Te i inne agresywne ataki na awangardową twórczość być może zbliżyły Schulza i Gombrowicza bardziej niż entuzjastyczne porównania Sandauera. W tym przypadku obrony ponownie podjął się Gombrowicz, który powiedział wprost: „nie jesteśmy chorzy i nie jesteśmy maniakami”. Wyśmiał przy tym zabieg autora, który tylu różnorodnych twórców włożył do jednej szuflady z napisem „choroba”. Niepokojącymi objawami choroby były natomiast według Gombrowicza maniakalne i agresywne ataki na artystów szukających nowej drogi: „Zbyt łatwo, zbyt tanio chciałyby felietony załatwić się z ludźmi ciężkiej pracy, niewielkich dochodów i odmiennej struktury duchowej. Nie jest to zdrowe. To jest dopiero chorobliwe”²⁵¹.

literatura
patologiczno-
maniakalna

artyści =
ludzie pracy

Powierzchowne podobieństwa

Artykuły Sandauera i Voglera, a zapewne także Andrzejewskiego i Fika oraz Marii Wrześniewskiej-Kruczkowskiej²⁵², wywarły duży wpływ na powiązanie twórczości i artystycznych życiorysów Schulza i Gombrowicza, ale nieprzecenione znaczenie miała tu także ich korespondencja na

²⁴⁷ Zob. I. Fik, *Literatura choromaniaków*, s. 1–2.

²⁴⁸ Ponadto: Witkiewicz, Kaden-Bandrowski, Choromański, Krzywicka, Rudnicki, Ważyk, Uniłowski.

²⁴⁹ I. Fik, *Literatura choromaniaków*, s. 1.

²⁵⁰ Ibidem, s. 2.

²⁵¹ W. Gombrowicz, *O myślach chudych*, w: idem, *Varia 1*, s. 193.

²⁵² Maria Wrześniewska-Kruczkowska to autorka opowiadania będącego pastiszem twórczości między innymi Schulza i Gombrowicza, który został opublikowany 19 grudnia 1937 roku w „Apelu” (dodatek do „Kuriera Porannego”), zob. M. Wrześniewska-Kruczkowska, *Psychostenik. Gombrowiczowi, Karpińskiemu i Schulzowi*, „Schulz/Forum” 8, 2016; oraz P. Sitkiewicz, *À la manière de Bruno Schulz. Pastisz parodia i naśladowanie Brunona Schulza w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Schulz/Forum” 8, 2016, s. 124–125.

łamach „Studia” oraz odczyt o *Ferdydurke* w lokalu ZZLP. Pisarze sami pracowali na to, żeby opinia publiczna i krytycy kojarzyli ze sobą ich nazwiska. Do dziś powstają prace porównujące ich twórczość. Zdaniem Jerzego Jarzębskiego literackie podobieństwa prozy Schulza i Gombrowicza są jednak powierzchowne: „U tego pierwszego ontologia literackiej rzeczywistości zakłada wprawdzie wymiennność kształtów-masek, podporządkowaną jednak ściśle «składni mitologicznej», gdzie panuje wzorowy porządek; u drugiego metamorfozy stanowią zaskoczenie nie tylko dla bohaterów, ale również dla narratora – i autora; rzeczywistość wymyka się spod władzy kreatora”²⁵³. To, co ich łączy, to zdaniem Voglera jeden moment, w którym „obaj podchodzą do życia nie przez szeroko otwartą bramę naturalistycznej epickiej obserwacji, ale przez tylną furtkę liryzmu, przez boczne wejście ukryte głęboko przed oczami trzeźwych, normalnych obserwatorów w gąszczu zaczarowanego kwiecia [...]. Ale natychmiast po przestąpieniu tego tajemniczego przejścia, drogi Schulza i Gombrowicza się rozchodzą”²⁵⁴. Różnice między koncepcją artystyczną obu pisarzy ujawniły się najbardziej jaskrawo podczas ich otwartej korespondencji w miesięczniku „Studio” – mimo burzliwej wymiany myśli, koncepcji i ciosów nie doszło między nimi do porozumienia. Gombrowicz i Schulz mówili w istocie różnymi językami. Aleksander Fiut pisze, że ten pojedynek nie mógł się powieść: „Obydwaj przecież szermierze posługiwali się różną bronią i uczyli w innych szkołach fechtunku”²⁵⁵.

różnymi
językami

1939

Transatlantyk do Argentyny

Gombrowicz oraz Schulz zabiegali o wydawanie swoich książek także za granicą. Wiosną 1939 roku spotkali się z włoskim pisarzem Massimo Bontempellim, ale spotkanie nie przyniosło spodziewanych efektów²⁵⁶. Autor *Ferdydurke* już wtedy myślał o wyjeździe z Polski. W lipcu 1939 roku dostał wizę turystyczną i zezwolenie władz wojskowych na wyjazd z kraju. 28 lipca opuścił Warszawę, a dzień później wypłynął z Gdyni do portu w Buenos Aires, gdzie dotarł 20 sierpnia 1939 roku²⁵⁷. Na miejscu musiał zmierzyć się z nową trudną rzeczywistością i rozlicznymi problemami samotnego emigranta.

²⁵³ J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, s. 208.

²⁵⁴ H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander”, październik–grudzień 1938, z. 99/101, s. 246.

²⁵⁵ A. Fiut, *Pojedynek o doktorową z Wilczej*, s. 158.

²⁵⁶ Włoskie wydawnictwa, do których zwracał się Schulz już w 1937 roku, nie były zainteresowane wydaniem jego utworów. Zob. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolicy*, s. 82 i 499.

²⁵⁷ Zob. K. Suchanow, *Gombrowicz*, t. 1, s. 355.

1941–1945

Troska o los przyjaciela

Nie wiadomo, czy Gombrowicz pisał jakiejkolwiek listy do Brunona Schulza po dotarciu do Argentyny. Prawdopodobnie od wybuchu wojny nie miał z nim kontaktu. Dręczyła go niepewność o los przyjaciela, dlatego dopytywał innych, czy czegoś nie wiedzą. W czerwcu 1941 roku napisał do Juliana Tuwima: „Czy nie wie Pan, co się dzieje z B. Schulzem?”²⁵⁸. 15 października 1941 roku napisał dramatyczny list do Józefa Wittlina, w którym uskarżał się na swoją beznadziejną sytuację i prosił o pomoc. Pisząc o swoich problemach, nie zapomniał o Schulzu²⁵⁹. Wittlin starał się pomóc Gombrowiczowi, ale nie miał żadnych informacji. 16 grudnia 1941 roku Gombrowicz wysłał do niego kolejny list, w którym informował: „Niezmierznie niepokoję się losem Brunona Schulza, z którym byłem w wielkiej przyjaźni”²⁶⁰. Nie wiadomo, kiedy i od kogo dowiedział się o losach Schulza, który został zamordowany 19 listopada 1942 roku. Z pewnością wiedział to już w styczniu 1945 roku, kiedy pisał list do Adama Mauersberga: „napiszcie mnie o losach Waszych i o losach przyjaciół. Jaką śmiercią zmarł Bruno?”²⁶¹. Mauersberg, ich wspólny znajomy, nie znał odpowiedzi na to pytanie. Dwa lata później Gombrowicz ponowił swoją prośbę: „pragnąłbym wiedzieć coś więcej o okolicznościach śmierci tego biednego Bruno”²⁶². W odpowiedzi na te pytania uzyskał od kogoś nieprawdziwą wiadomość, jakoby Schulz zginął w niemieckim obozie koncentracyjnym.

co z Schulzem?

1955–1960

„Bruno? Pisać o nim? Nie”

Po wojnie Gombrowicz często wracał wspomnieniami do swojej znajomości z Brunonem Schulzem – w rozmowach z przyjaciółmi²⁶³, w prywatnych listach do rodziny i znajomych, a także we wspomnieniach pisanych z myślą o publikacji. Najczęściej są to krótkie wzmianki,

powroty
pośmiertne

²⁵⁸ Cyt. za: ibidem, s. 407.

²⁵⁹ W. Gombrowicz, *Walka o sławę. Korespondencja, część pierwsza*. Witold Gombrowicz. Józef Wittlin. Jarosław Iwaszkiewicz. Artur Sandauer, układ, przedmowy, przypisy J. Jarzębski, Kraków 1996, s. 7.

²⁶⁰ Ibidem, s. 8.

²⁶¹ Idem, *Listy do Adama Mauersbergera*, Łódź 1988, list nr 1.

²⁶² Ibidem, list nr 2.

²⁶³ Zob. R. Pla, Wywiad przeprowadzony w listopadzie 1978 w Buenos Aires, w: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1969*, przekł. Z. Chądzyńska, A. Husarska, Kraków 2005, s. 44.

reminiscencje dawnej przyjaźni. W 1955 roku napisał w *Dzienniku*: „*Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza, rzecz w innym gatunku, wysokiej rangi”²⁶⁴. W 1956 roku otrzymał od Sandauera artykuł o twórczości Schulza zatytułowany *Rzeczywistość zdegradowana*. 7 września 1956 roku Gombrowicz odpisał, że dziękuje i składa hołd za tak dogłębny i rozległy tekst „o biednym Brunonie, z którym, jak Pan wie, łączyła mnie przyjaźń”²⁶⁵. Gombrowicz podkreśla zarazem, że sam Schulz oraz jego twórczość to temat, o którym można by dużo „gadać”. Mimo tej deklaracji w tym czasie nie miał jeszcze potrzeby, aby pisać dłuższe teksty o dawnym przyjacielu. W korespondencji z 19 września 1956 roku na pytanie starszego brata o tekst dotyczący Schulza odpowiedział: „Bruno? Pisać o nim? Nie”²⁶⁶. W 1957 roku wyszło w Polsce ponowne wydanie *Ferdydurke*, które było głośno komentowane w prasie krajowej. Gombrowicz notował w *Dzienniku*: „Nie ze wszystkim mnie zrozumieli [...] jestem zrezygnowany”²⁶⁷. To uczucie rezygnacji kazało wrócić Gombrowiczowi wspomnieniami do klasycznego tekstu, który najtrafniej przeniknął jego twórczość i mechanizmy nią rządzące. Współcześni krytycy nie dostrzegli całej głębi znaczeniowej powieści, ale „dojrzał to Bruno Schulz w swoim studium o *Ferdydurce*, drukowanym w przedwojennym «Skamandrze»”²⁶⁸. Spojrzenie to było na tyle przenikliwe – pisał Gombrowicz – że poprzez *Ferdydurke* Schulz dotarł do „najistotniejszej” w nim sprawy, docierając zarazem do kolejnych jego utworów – jakby tekst Schulza był proroczym omówieniem całej twórczości Gombrowicza. W roku 1960 na kartach *Dziennika* wspomniał: „Wiele zawdzięczam kilku piórom, które mnie poparły, poczynawszy od znakomitego dzisiaj Brunona Schulza”²⁶⁹. Czy to „dzisiaj” wiązało się z pierwszymi przekładami pojedynczych opowiadań Schulza na języki angielski i francuski? Czy może z planami wydawniczymi René Julliarda, które wkrótce miały odsłonić twórczość Schulza przed czytelnikami francuskojęzycznymi?

1961

Czy Gombrowicz mógł być zazdrosny o Schulza?

Przełomowy dla schulzowskich wspomnień Gombrowicza okazał się rok 1961. To właśnie wtedy, w lipcu 1961, ukazało się pierwsze obszerne

²⁶⁴ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1968*, s. 257.

²⁶⁵ Idem, *Walka o sławę*, s. 179.

²⁶⁶ Idem, *Listy do rodziny*, s. 62.

²⁶⁷ Idem, *Dziennik 1953–1968*, s. 339.

²⁶⁸ Ibidem, s. 342–343.

²⁶⁹ Ibidem, s. 584.

wydanie opowiadań Schulza w języku francuskim pod tytułem *Traité des mannequins*²⁷⁰, będące wyborem opowiadań ze *Sklepów cynamonych* oraz *Sanatorium pod Klepsydrą*. 3 lipca 1961 roku Gombrowicz informował brata: „W Paryżu ukazały się *Sklepy cynamonowe* Schulza [...]. Nie zdziwiłbym się, gdyby Bruno wyskoczył teraz na najwyższe szczeble światowej literatury, bo to jest znakomita sztuka, choć jak na mój gust zanadto kaflowata”²⁷¹. Do Artura Sandauera w liście z 17 lipca 1961 roku napisał z kolei, że wieszczy tej książce duży sukces, bo jest to „literatura dla literatów, poezja dla poetów”²⁷². Innym razem, 7 sierpnia 1961 roku, zastanawiał się: „Bardzo jestem ciekaw, jakie będą losy zagraniczne tej rzeczywiście świetnej prozy”²⁷³. Wydaje się więc, że Gombrowicz patrzył na francuską edycję dzieł Schulza z ciekawością i optymizmem. Jednak Maurice Nadeau, odpowiedzialny za wydanie *Traité des mannequins*, twierdził, że Gombrowicz był egocentrykiem, który nie mógł pogodzić się z myślą, że jego wydawca musi zajmować się także innymi pisarzami: „Nie przyjął z nazbyt wielką radością informacji, że na przykład interesuję się Brunonem Schulzem”²⁷⁴. Rzeczywiście coś dziwnego stało się niedługo po wydaniu dzieł Schulza. Gombrowicz miał pretensje do Sandauera za to, że unikał z nim rozmów o Schulzu, że z wydania jego dzieł w języku francuskim, wspólnie z Nadeau, zrobili tajemnicę: „dlaczego właściwie unika Pan ze mną jednego tematu.... S... S... Sch.... Sch.... Schulz....?? Czy Pan uważa, że Pan mnie z nim zdradził? Czy Pan myśli, że jestem zazdrosny? Czy posądza mnie Pan o tępienie go?!”²⁷⁵. W liście z 6 października 1961 roku Gombrowicz tłumaczył: „Ten osioł Sandauer najwyraźniej unika pisania do mnie o Brunonie, jakby się wstydził czy jakby się bał, czy może myśli, że jestem zazdrosny – napisałem mu kilka słów do słuchu”²⁷⁶. Czy Gombrowicz mógł być zazdrosny o Schulza? Prawdopodobnie na każdą bałwochwalczą wzmiankę Sandauera o jego twórczości reagował kontrargumentami, jak choćby podnosząc kwestię zbytnej „kaflowatości” Schulzowskiej prozy. Było to w stylu Gombrowicza – mieć inne zdanie, prowokować i postawić na swoim. Z tego też sam się poniekąd tłumaczył: „A to, że nie jestem takim wielbicielem

Schulz
w Paryżu (2)

nieporozu-
mienia

270 B. Schulz, *Traité des mannequins*, traduit du polonais par S. Arlet, A. Kosko, G. Lisowski, G. Sidre, préface d'A. Sandauer, Paris 1961.

271 W. Gombrowicz, *Listy do rodziny*, s. 273.

272 Zob. idem, *Walka o sławę*, s. 247.

273 Idem, *Listy do rodziny*, s. 279.

274 M. Nadeau, Wspomnienie spisane w Paryżu 17 czerwca 1986, w: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie*, s. 99.

275 Zob. W. Gombrowicz, *Walka o sławę*, s. 248.

276 Idem, *Listy do rodziny*, s. 283.

jego sztuki, jak Pan... no, cóż wielkiego?”²⁷⁷. Rzeczywiście Gombrowicz wielokrotnie podkreślał swoje uznanie dla twórczości Schulza, ale niemal zawsze podkreślał też jej niedociągnięcia, na przykład w liście do Józefa Wittlina z 25 czerwca 1952 roku: „Bruno to wspaniały talent. Niektóre jego rzeczy są olśniewające (ale nie umiał on złączyć poezji z prozą, nie umiał zjednoczyć tych dwóch aspektów świata – co dla mnie jest niezmiernie ważne”²⁷⁸, czy do samego Sandauera: „Jako artystę też i ja go podziwiam, niektóre utwory są arcyświatne – tylko jego umieszczenie w rzeczywistości nie wydaje mi się dość płodne”²⁷⁹. Gombrowicz cenił prozę Schulza, ale jej nie wielbił – czy to mogło być przyczyną konfliktu?

Być może Sandauer i Nadeau bali się porywczego pisarza, który na każdym kroku walczył o swoją sławę. Otto Mertens, lekarz Gombrowicza, wspominał, że autor *Ferdydurke* wpadł w zdumienie, widząc na ścianach jego domu ilustracje do opowiadań Schulza. Okazało się, że Mertens był zafascynowany *Sklepami cynamonowymi*, na tyle, że zlecił znajomym artystom namalowanie obrazów inspirowanych *Manekinami*. „Kiedy Gombrowicz je zobaczył, bardzo mu się nie spodobały. Nie spodobało mu się również, że jestem entuzjastą Schulza, a nie znam jeszcze Gombrowicza!”²⁸⁰. Ale w przypadku tłumaczenia opowiadań Schulza na francuski nie mogło być mowy o konkurencji. Gombrowicz sam stwierdzał, że wielkość Schulza działa na jego korzyść²⁸¹. Nie jest też prawdą, że francuskie wydanie opowiadań autora *Sklepów cynamonowych* było utrzymywane w tajemnicy. Sandauer informował o tym Gombrowicza przynajmniej w czterech listach: 14 i 20 lipca 1959, 5 marca 1960 i 26 maja 1960 roku²⁸². Sam zresztą pisał w *Dzienniku*, że od dawna wiedział o tym wydaniu²⁸³. Książka miała ukazać się rok wcześniej, ale wydawnictwo miało problem z pozyskaniem praw autorskich od Elli Schulz-Podstolskiej²⁸⁴. Inna musiała być więc przyczyna konfliktu.

17 lipca 1961 Gombrowicz wysłał do Sandauera długi list niemal w całości poświęcony Schulzowi. Poinformował, że otrzymał już *Traité*

na korzyść
Gombrowicza

²⁷⁷ Zob. idem, *Walka o sławę*, s. 249.

²⁷⁸ Ibidem, s. 46.

²⁷⁹ Ibidem, s. 247.

²⁸⁰ O. Mertens, Wypowiedź spisana w Berlinie 24 października 1984, w: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie*, s. 252.

²⁸¹ „Mnie wielkość Brunona nie tylko nie przeszkadza, ale z osobistego punktu widzenia jak najbardziej może być pożyteczna we Francji, gdyż i na mnie to rykoszetem zwraca uwagę”, W. Gombrowicz, *Walka o sławę*, s. 248.

²⁸² Wszystkie wymienione listy zob. W. Gombrowicz, *Walka o sławę*.

²⁸³ „Od dawna wiedziałem o tym wydaniu, w pocie czoła się przygotowującym”, W. Gombrowicz, *Dziennik...*, s. 654.

²⁸⁴ Zob. idem, *Walka o sławę*, s. 240.

des mannequins, pochwalił wstęp autorstwa Sandauera, nazwał tłumaczenie bardzo dobrym i zapowiedział chęć napisania dłuższego tekstu wspomnieniowego o Schulzu do *Dziennika*. Otworzył się, mówiąc wprost o swoim wzruszeniu (lekkim), które poczuł, widząc francuskie wydanie dzieł przyjaciela: „Ta książka wiele mi nasuwa wspomnień. Czy Pan wiedział, że byłem b. zaprzyjaźniony z nim i że stoczył heroiczną bitwę o *Ferdy*”²⁸⁵. Szczerze ocenił też jego twórczość: „Co do jego sztuki, to nigdy nie byłem jej stuprocentowym czytelnikiem – zawsze myślałem, że jest za wąska i zbyt arbitralna, także oderwana, nie wiążąca się dość z rzeczywistością [...]. Bruno był dla mnie zanadto poetą, zanadto i zbyt wyłącznie artystą. (Miał poczucie nieistotności sztuki, ale nie umiał niczego jej przeciwstawić). I jednak za bliski Kafce. Długo by gadać”²⁸⁶. Z listu dobitnie wynika, że sprawy schulzowskie były dla Gombrowicza niezwykle istotne – ze względu na jego sztukę, wspólną przyjaźń oraz wspomnienia. Ten ton Sandauer zlekceważył. To, zdaje się, rozwścieczyło Gombrowicza, który liczył na to, że dotrze do Schulza także poprzez ich wspólnego znajomego, będącego wielbicielem jego twórczości. Nic więc nie wskazuje na to, aby Gombrowicz był naprawdę zazdrosny o Schulza. Wręcz przeciwnie.

nowe otwarcie

1961

Schulz we Francji – „znów jesteście parą”

Wkroczenie Schulza na francuski rynek wydawniczy było dla Gombrowicza niczym powrót dawno zapomnianego przyjaciela, który nareszcie wypłynął na szerokie wody światowej literatury. „Coś jest dla mnie dziwnego i może wzruszającego nawet z lekka w tym, że znów jesteście parą – tym razem na szerokim świecie”²⁸⁷. Dla Gombrowicza było to wzruszające doświadczenie, o czym parokrotnie wspominał w swojej korespondencji z tego okresu. 3 lipca 1961 roku napisał: „To spotkanie z nim po tylu latach u Julliarda dosyć mnie poruszyło, byłem z nim blisko i on pierwszy narobił szumu z powodu *Ferdydurki*”²⁸⁸. W podobnym tonie wypowiadał się w liście z 1 sierpnia 1961 roku do samego Maurice’a Nadeau. Pisał w nim właśnie o *Traité des mannequins*, twierdząc, że analiza Sandauera jest świetna, wstęp Nadeau „działa elektryzująco”, a cała publikacja odniesie, jego zdaniem, wielki sukces²⁸⁹.

wzruszająco
o Brunonie

²⁸⁵ Zob. ibidem, s. 246.

²⁸⁶ Zob. ibidem, s. 240.

²⁸⁷ Ibidem, s. 247.

²⁸⁸ Idem, *Listy do rodziny*, s. 273.

²⁸⁹ Mniej więcej te same tezy Gombrowicz powtórzy później we *Fragmencie z dziennika*.

Przyznał się też ponownie do swojego wzruszenia: „Jestem pod wrażeniem faktu, iż spotykam się z nim ponownie po dwudziestu latach, tym razem poprzez Pana serię wydawniczą”²⁹⁰. Zainspirowany francuską edycją opowiadań Schulza Gombrowicz postanowił napisać dłuższy tekst wspomnieniowy. 7 sierpnia 1961 roku kończył pisać *Fragment z dziennika* poświęcony Schulzowi. Tekst ukazał się w listopadzie 1961 roku w paryskim miesięczniku „Kultura”²⁹¹.

Wspomnienie Gombrowicza jest przede wszystkim literacką kreacją. Aleksander Fiut nazwie to nawet zmyśleniem i mistyfikacją²⁹². Sam Gombrowicz przyznawał: „O Brunonie napiszę pewnie raczej w sposób nieco szokujący, gdyż za nic nie chcę wpaść w konwenans tych «wspomnień»”²⁹³. Wykreował więc, opierając się po części na faktach z ich wspólnych biografii, obraz jednostronnej przyjaźni, którą podtrzymywał sam Schulz i w której on niczym nigdy mu się nie odplacał. Nie ma tu już mowy o „wielkiej przyjaźni” i „biednym Brunonie” czy „wielkim nieodżałowanym przyjacielu”, o którego z troską Gombrowicz wypytywał, a następnie wspominał w swoich listach. Teraz Gombrowicz epatuje obrazem wyciągniętej ręki Schulza, która trafia w próżnię – i jest to jego zdaniem sytuacja niezwykle schulzowska. „Nie odwzajemniłem mu tych uczuć, dałem mu z siebie okropnie mało, nic prawie”²⁹⁴ – już po tych słowach widać, do czego dążył Gombrowicz. Do zniszczenia formy przypowieści o zmarłym przyjacielu, jakiej wszyscy by zapewne oczekiwali. „Zatem prowokacja? Z pewnością. Ale w co wymierzona? Przede wszystkim w normy gatunkowe sterujące oczekiwaniami odbiorcy”²⁹⁵. Dlatego za punkt honoru obrał sobie Gombrowicz uwypuklenie „dziwaczności” ich wzajemnych stosunków. Dlatego napisał o tym, że nie ufał ani Schulzowi, ani jego sztuce i nigdy nie przeczytał uczciwie jego opowiadań, gdyż go nudziły. Wymienił cały katalog dzielących ich różnic – fizycznych, rasowych, klasowych, duchowych, artystycznych – i doszedł do nieuchronnego, ale absurdalnego, wniosku, że „jeśli istniał w polskiej sztuce ktoś mnie przeciwny na sto procent, to był on”²⁹⁶.

szokująco
o Brunonie

²⁹⁰ Idem, list do Maurice’a Nadeau z 1 sierpnia 1961, w: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie*, s. 112.

²⁹¹ Zob. W. Gombrowicz, *Fragment z dziennika*, „Kultura”, listopad 1961, nr 11 (169), s. 16–26.

²⁹² A. Fiut, *Pojedynek o doktorówkę z Wilczek*, s. 157.

²⁹³ W. Gombrowicz, *Walka o sławę*, s. 247.

²⁹⁴ Idem, *Dziennik 1953–1968*, s. 656.

²⁹⁵ A. Fiut, *Pojedynek o doktorówkę z Wilczek*, s. 157.

²⁹⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1968*, s. 658.

1969–2021

Gombrowicz zmarł 24 lipca 1969 roku w Vence we Francji. Wspomnienie w *Dzienniku* było ostatnim tekstem, który poświęcił Schulzowi. Jednak w 1977 roku paryski Instytut Literacki wydał *Wspomnienia polskie*, odnalezione rok wcześniej przez żonę zmarłego pisarza, Ritę Gombrowicz. Jest to seria felietonów pisanych między listopadem 1959 a październikiem 1961 roku. W jednym z nich, z lutego 1961 roku, Gombrowicz szczegółowo opisał swoją znajomość z Schulzem. Jest to jedno z ważniejszych świadectw ich równoległych biografii, poddane w znacznie mniejszym stopniu literackiej mistyfikacji niż późniejszy o kilka miesięcy *Fragment z dziennika*.

ostatnie
świadectwo

Od tego czasu powstało kilkadziesiąt artykułów biograficznych i prac krytycznoliterackich porównujących prozę Gombrowicza i Schulza. Są wśród nich teksty Artura Sandauera²⁹⁷, Jerzego Jarzębskiego²⁹⁸, Włodzimierza Boleckiego²⁹⁹ oraz wielu młodych badaczy, a ich liczba stale się powiększa.

297 A. Sandauer, *Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin. (Próba psychoanalizy)*, „Kultura” 1976, nr 44, s. 5; nr 45, s. 4.

298 J. Jarzębski, *Awangarda wobec historii: Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, „Odra” 1987, nr 11, s. 23–30; idem, *Między awangardą a modernizmem: Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, w: idem, *W Polsce, czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992, s. 7–18; idem, *Bóg ateistów: Schulz, Gombrowicz, Lem*, „Znak” 1997, nr 2, s. 17–33.

299 W. Bolecki, *Witkacy, Schulz, Gombrowicz*, „Dialog” 1995, nr 10, s. 88–99.

Postscriptum do biografii równoległych Schulza i Gombrowicza

postulaty

Idea biografii równoległych narodziła się podczas pracy nad *Kalendarzem życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*. Głównym celem naszych badań była rekonstrukcja wydarzeń z przeszłości, odtworzenie konkretnych dni, w których Schulz żył, tworzył, a jego utwory były czytane i interpretowane. W efekcie naszej pracy powstawały krótkie punktowe narracje, ograniczające się najczęściej do jednego dnia. W naszej nomenklaturze nazywamy je „wpisami dziennymi”. Aby usprawnić prace rekonstrukcyjne, wydzielaliśmy określone pola badawcze. Na przykład: Schulz jako uczeń, Schulz jako nauczyciel, ale też Schulz w relacjach z Nałkowską, Gombrowiczem czy Witkacym. Chcieliśmy uzupełnić wpisyienne, umiejscowione w konkretnym punkcie przeszłości, o dodatkowe ścieżki prowadzące do miejsc i postaci. Miały być to opisy syntetyzujące pewne fakty biograficzne, uwolnione od surowego rygoru „jednego dnia”, podporządkowane natomiast perspektywie autora *Sklepów cynamonowych*. Tak więc w relacji Gombrowicza i Schulza interesowały nas punkty wspólne ich biografii, wzajemne interakcje i oddziaływanie. Niektóre z tych tekstów zaczęły przybierać jednak formę znacznie wykraczającą poza ramy notki czy biogramu. Dotyczyło to przede wszystkim postaci, które wywarły duży wpływ na życie i twórczość Schulza. Biogram Gombrowicza, przedstawiający jego życiorys podporządkowany wątkom Schulzowskim, okazał się w gruncie rzeczy zapisem równoległych biografii obu pisarzy. Biografii, które przez pewne odcinki czasu nakładały się i oddziaływały na siebie.

Biografie równoległe, w przypadku naszego kalendarza, są elementem syntetyzującym określone fakty z życia Schulza. Pozwalają spojrzeć na jego biografię z lotu ptaka, dzięki czemu równoważą punktowy charakter „wpisów dziennych”. Układają część kalendarzową w większe narracje i wytyczają punkty węzłowe życia, twórczości i recepcji. Są zarazem punktem wyjścia do rozgałęziającej się we wszystkie strony struktury kalendarza. Ich potencjał w pełni ujawnia się na portalu schulzforum.pl, który umożliwia błyskawiczne przejścia pomiędzy poszczególnymi wydarzeniami, a także różnymi biografiami, wpisami i ścieżkami.

[fragmenty antropologiczne]

Robert Dion, Frédéric Regard: Śmierć autora i jego żywoty

Autorskie fikcje i funkcje

Praca Daniela Madelénata *La biographie* z 1984 roku, numer specjalny „Poétique” z 1985, konferencja w Cerisy zorganizowana przez Alaina Buisine’a w sierpniu 1990, badania nad piśmiennictwem anglojęzycznym prowadzone przez Frédérica Regarda i założoną przezeń w 1997 grupę SEMA (Équipe de Recherche sur les Systèmes d’Écriture du Monde Anglophone), zwołana przez Nicole Jacques-Lefèvre w 2000 konferencja w Saint-Cloud, działania wielu badaczy zrzeszonych w Montrealu za sprawą Roberta Diona, numer specjalny „Littérature” z 2002 i wreszcie plon konferencji poświęconej „fikcjom biograficznym” w Grenoble w 2004 – wszystko to sprawiło, że do centrum francuskojęzycznej myśli akademickiej powróciła kwestia autora i jego życia, a także ogólniej – „życiopisania”¹. Dążenie to nie było pozbawione zuchwałości. Francja już dawno była krainą „śmierci autora”, w czym utwierdzała ją – na co często nie zwraca się uwagi – powojenna krytyka amerykańska, zwłaszcza Monroe Beardsley, którego słynny artykuł *The Intentional Fallacy* wieścił od 1946 roku, że wiersz może „działać”

1 Zob. D. Madelénat, *La biographie*, Paris 1984; „Poétique” 1985, n° 63; A. Buisine, N. Dodille, *Le biographique*, „Revue des sciences humaines” 1991, n° 224; *La Biographie littéraire en Angleterre (XVI^e–XX^e siècles)*, dir. F. Regard, Saint-Étienne 1999; *L’Autobiographie littéraire en Angleterre, XVII^e–XX^e. Géographies du soi*, dir. F. Regard, Saint-Étienne 2000; *Une histoire de la fonction-auteur est-elle possible?*, dir. N. Jacques-Lefèvre, F. Regard, Saint-Étienne 2001; „Littérature” 2002, n° 128; *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l’autobiographie*, dir. R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft, H.-J. Lüsebrink, Québec 2007; A.-M. Monluçon, A. Salha, *Fictions biographiques, XIX^e–XX^e siècles*, Toulouse 2007; „La Licorne” 2009, n° 84.

jedynie wtedy, gdy ma wewnętrzną spójność, z której wobec tego musiał zostać wykorzeniony wszelki „składnik zewnętrzny”, nazywany przez Beardsleya metaforycznie „grudką” (*lump*)². Kultowy tekst Rolanda Barthes’a, *Śmierć autora* z 1968 roku – Francuzi chętnie zapominają, że najpierw został opublikowany po angielsku w mitycznym awangardowym nowojorskim czasopiśmie³ – musiał przejąć tę zasadę gładkiej jednorodnej przestrzeni, by podsunąć myślenie o tekście jako o „sferze neutralności”, w której rozpuszcza się wszelka tożsamość referencyjna. Korzyść, jaką niosła teza Barthes’a w porównaniu z tezą Beardsleya, polegała jednak na włączeniu w działanie tekstu aktywnej obecności dwóch innych, dotąd lekceważonych, instancji tworzących sens: z jednej strony „skryptora”, instancji tekstowej egzystującej w książce, a z drugiej strony „czytelnika”, którego również rozumiał nie jako instancję osobową, lecz jako kogoś, kto zbiera „wszystkie ślady, z których powstał tekst napisany”⁴. To gest przesądający, sekretnie założycielski dla pragmatyki współczesnej interpretacji, dzięki któremu zarysowuje się możliwość rozszczepień, przeniesień i przemieszczeń podmiotu, przyspieszonych przez samą przygodę pisania biograficznego.

Czytelnik biografii literackich z największą jednak trudnością będzie godził owo pojęcie „sfery neutralności” i niereferencjalności z oczywistością tego, iż „życie” uparcie jest i że jest zawzięcie oporne na przemieszczenia semiotyczne: z wyjątkiem czystej fikcji, na przykład zmyślonej biografii, pisma biograficzne (biografie, autobiografie, portrety, eseje etc.) i naturalnie wszelkie „opowieści z życia” (wspomnienia wojenne, dzienniki podróży, relacje z wypraw badawczych, śledztwa i rozmaite świadectwa) mogą stanowić *a priori* wyłącznie zasobnik kultury i przytoczeń. Nie podejmując tutaj sformułowanych przez Frédérica Regarda⁵ propozycji teoretycznych dotyczących „idei autora”, poprzestaniemy na tej oczywistości, iż to „życie”, chcąc nie chcąc, dyktuje biografii prawa, o czym dobrze wiadomo, skoro jak każde opowiadanie musi się ona nagiąć do przejętych przez tradycję rygorów formalnych – jakiegoś gatunku, mitologii, kultury. To racja istnienia wszelkich biografii: przedsięwzięcie biograficzne, bez względu na pośredniczące znaczenie konwencji, niesie nadzieję na prawdę o opowiadanego życia czy – dokładniej – nadzieję na trafność tego, co nazywamy „obrazem autora”, która choć ostatecznie wydaje się czymś nieuchwytnym, to

2 M. C. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, w: W. K. Wimsatt, M. C. Beardsley, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, London–Methuen 1970. Zob. też: F. Regard, *Les Mots de la vie*, w: *La Biographie littéraire en Angleterre*, s. 11–30. Polski przekład B. Grodzickiego: *Błąd intencjonalny*, „Tematy” 1966, z. 18.

3 R. Barthes, *The Death of the Author*, „Aspen” 1967, No. 5/6. Cytuję za przekładem polskim Michała Pawła Markowskiego: *Śmierć autora*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.

4 Ibidem, s. 251.

5 F. Regard, *The Ethics of Biographical Reading: A Pragmatic Approach*, „The Cambridge Quarterly” 2000, No. XXIX, s. 394–408.

zachowuje status głównej siły napędowej przedsięwzięcia biograficznego, zarówno dla skryptora, jak i czytelnika.

Trud interpretowania czyjegoś życia nieuchronnie jest – z drugiej strony – uwarunkowany przez „kontekst”, w który wpisuje się sam autor biografii. Przez „kontekst wpisywania się” będziemy rozumieć historię polityczną, środowisko gospodarcze, status, pochodzenie społeczne, formację intelektualną, „płeć” czy nawet orientacje seksualne. Jednak owe „grudki” nie psują biograficznego ciasta i pod żadnym względem nie unieważniają trafności pożądanego obrazu; wręcz przeciwnie, owe dodatkowe dane, gdy są nam dostępne, sprawiają, że „ciastko”, jak powiedziałby Beardsley, jest jeszcze smaczniejsze. Od dawna wiadomo, że prosta relacja przeniesienia i projekcji między biografem a bohaterem biografii [*biographié*] na zawsze zaciera granicę między biografią a autobiografią. Praca interpretacji zawsze przywołuje przynajmniej dwa czynne podmioty na scenę biografii, której modelem nie jest ulica jednokierunkowa, lecz nieokreślona przestrzeń rządząca każdą wymianą komunikacyjną: to niestabilna strefa, w której komunikaty błakają się, zniekształcają, powtarzają, podejmują wzajemnie, mieszają, wzbogacają. W ten właśnie sposób domysły hermeneutyczne mogą sięgać nawet „fikcji”, to znaczy zahaczać o fantazję bądź zmierzać do uchylecia „trzymającego się faktów opowiadania”⁶. Wszyscy mamy w pamięci przypadek Virginii Woolf, która przepuszcza portret swojej przyjaciółki Vity Sackville-West przez pryzmat imaginacyjnych wariacji, z których następnie tworzy fikcję *Orlanda*. Dotyczy to wszelkich wspomnień⁷. Również fotografie włączone do „powieści” *Orlando* sugerują, że owo niemożliwe, dosłownie magiczne życie postaci stworzonej przez Woolf nabiera pełnego sensu jedynie w odniesieniu do życia realnych postaci, zmagających się z ograniczeniami życia podporządkowanego normom. To jeden z najbardziej fascynujących paradoksów pisarstwa biograficznego, odróżniający go zresztą od wszystkich innych form fikcji: biografia nawet wtedy, gdy rezygnuje ze swoich pretensji referencyjnych i wyraźnie wybiera fikcję, wciąż wyraża „prawdę” zarówno na temat bohatera biografii, jak i biografa. Mamy na myśli Jeana-Baptiste’a Clamence’a, bohatera *Upadku* Camusa, którego pragnienie zwierzenia się paradoksalnie odrzuca oślepiającą prawdę na rzecz kłamstwa: „Kłamstwo [...] jest pięknym zmierzchem, przydaje wartości wszystkim przedmiotom”⁸. Nie brak przykładów angielskich: od *Historii najsłynniejszych piratów, ich zbrodniczych wyczynów i rabunków* Daniela Defoe (1724–1725) po powieści o artystycznym Londynie, obmyślane przez Petera Ackroyda, które

6 Pozwalamy sobie tutaj na ułatwienie, przyjmując bez dyskusji teoretyczny podział na „opowiadanie fikcyjne” i „opowiadanie oparte na faktach”, na które zresztą już sam Gérard Genette pozwolił sobie w *Fiction et diction* (Paris 1991, s. 66).

7 V. Woolf, *Orlando: A Biography*, London 1928.

8 W przekładzie Joanny Guze (przyp. tłum.).

na bohaterów obierają Oscara Wilde’a, Charlesa Dickensa, Nicholasa Hawksmoora czy choćby Thomasa de Quinceya, nie mówiąc już o bardzo modnych pod koniec XIX wieku *newgate novels*, podgatunku powieści biograficznych, inspirowanych żywotami słynnych przestępców. Właśnie historia literatury przypomina nam tutaj, że fundamenty barier wznoszonych między fikcją a biografią podkopywano, jeszcze zanim fikcje biograficzne i fikcyjne biografie stały się fenomenem wydawniczym końca lat osiemdziesiątych⁹.

Oto dlaczego wykład Michela Foucaulta zatytułowany *Kim jest autor?* (1969) zachowuje dzisiaj ważność. Foucault różni się od innych ówczesnych intelektualistów francuskich (z wyjątkiem Lacana), ponieważ zastanawia się, czy nie należałoby z powrotem umieszczać w nawiasie odniesień biograficznych, nie po to, by przywrócić, jak go się nazywa, „podmiot źródłowy”, ale żeby „określić jego funkcje, jego obecność w wypowiedzi i system zależności, w jaki jest wpłątany”: „jak, w jakich warunkach i za pomocą jakich form coś takiego jak podmiot może pojawić się w porządku dyskursu? Jakie miejsce może on zająć w każdym rodzaju dyskursu, jakie funkcje spełnić i jakim regułom powinien się podporządkować?”¹⁰.

Jeśli autor jest istotą, której historia wikła się w oczywistą rzeczywistość, to równocześnie pozostaje „zmienną i złożoną funkcją dyskursu”, czyli *f u n k c j ą t e k s t u*, by nie rzec *f i k c j ą t e k s t u*. Według Foucaulta autor nie umarł: żyje, ale jest pustym miejsce zamieszkanym przez „gęstwinę tego, co powiedziane”. Współczesne biografizmy z pewnością radykalnie uskrąjały konsekwencje tego stanu rzeczy. Brytyjski powieściopisarz Hanif Kureishi w portrecie swojego ojca *My Ear at His Heart*¹¹ przepisuje i komentuje wyimki z niewydanej powieści swego rodzica, tekst, który czyta jak autobiografię i który wykorzystuje, by zacząć własną autobiografię. Odwracając całkowicie oczekiwania dotyczące źródła, z którego bierze początek autorstwo, tym, co umożliwia rekonstrukcję, biograficzną i autobiograficzną, życia „rzeczywistego” (w cudzysłowie, ponieważ jest ono zawsze zapośredniczone przez ślad pisemny), staje się poboczny i anegdotyczny dokument w postaci zapomnianego rękopisu pewnego pakistańskiego imigranta. Taka jest skądinąd, w szerszym ujęciu, funkcja brytyjskiego autora postkolonialnego: nadawać kształt i przybierać kształt w tej przestrzeni, z zasady pustej i marginalnej, z pewnością niewypełnionej żadną obecnością centralną i ontologiczną, w której rzeczy mówione i pisane o sobie są mówione i pisane

9 Zob. A.-M. Monluçon, A. Salha, op. cit., s. 9–10.

10 M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, w: idem, *Dits et écrits 1*, Paris 1994, s. 10–11. Cytuję za przekładem polskim Michała Pawła Markowskiego: *Kim jest autor*, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 218–219.

11 H. Kureishi, *My Ear at His Heart; Reading My Father*, London 2004; wyd. francuskie: *Contre son cœur*, trad. J. Rosenthal, Paris 2005.

przez niejedną instancję, niejeden głos, niejeden porządek, niejedną kulturę i niejeden język¹².

Nowe gatunki tekstów biograficznych

Bez wątpienia to właśnie zniesienie – najpierw przez Foucaulta, następnie przez poststrukturalizm – zakazu dotyczącego osoby autora („pisarza jako osoby”, jak powiedział Alain Buisine¹³) umożliwiło we Francji wskrzeszenie u w i e r z y t e l n i o n e g o stylu biograficznego (biografie bowiem popularne, pośledniejsze nieprzerwanie się szerzyły). Podobnie jak w historii teorii krytycznych, to odrodzenie datuje się na połowę lat osiemdziesiątych XX wieku, gdy Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet i Philippe Sollers¹⁴ raz po raz proponowali teksty (auto)biograficzne o statusie, owszem, problematycznym, niemniej jednak względnie uznanym. Ta gatunkowa niewyraźność i rozchwianie, zmyślnie podtrzymywane dzięki wypadom w stronę powieści, rozmaitym transpozycjom i różnych nostalgiiom gatunkowym (krótkie pamiętniki, powieści z kluczem, nagrobki i tak dalej), zakrawają zresztą na główną cechę twórczości biograficznej po roku 1980, stylów, które określamy tutaj jako „nowe”. Biografia czy – mówiąc ściśle – formy biograficzne powracają, choć nie jest to powrót do *status quo ante*: przechodziły przez to „nowa powieść”, podobnie jak anglosaski „postmodernizm” i „postkolonializm”, a funkcjonujący w tej produkcji „biografoidalnej” podmiot – by tym razem powtórzyć za Danielem Madelénatem¹⁵ – objawia się jako umykający horyzont bez stałych czy dobrze określonych konturów, podmiot, który może się wpisywać jedynie w praktyki heterogeniczne, wręcz heterodoksyjne¹⁶, wyodrębniające się z kanonicznych kryteriów podgatunków osobistych.

Owe produkcji (auto)biograficznej nowych powieściopisarzy przedstawionych na „literaturę osobistą” nie należy postrzegać jako zjawiska samorzutnego czy odosobnionego. Do ponownego pojawienia się biografii przyczynił się w istocie cały splot kulturowych okoliczności. Toteż reintegracja biografii w łonie nauk humanistycznych, które ją zdyskredytowały, nie mogła już mieć znaczenia:

12 Zob. F. Regard, „Great Faith in Books”: *Life-Writing, Moral Coercion and Ethics in Hanif Kureishi's "My Ear at His Heart"*, w: *Burning Books: Negotiations between Fundamentalism and Literature*, ed. C. Pessoa-Miquel, K. Stierstorfer, New York 2012, s. 149–162.

13 A. Buisine, *Biofictions*, „Revue des sciences humaines” 1991, n° 224, s. 10.

14 M. Duras, *L'Amant*, Paris 1984; A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris 1985; P. Sollers, *Femmes*, Paris 1983.

15 Madelénat zaproponował to określenie dwadzieścia pięć lat temu i odtąd regularnie się nim posługuje. Ostatnio w *Moi, biographe: m'as-tu vu?*, „Revue de littérature comparée” 2008, n° 325, s. 95.

16 Odsyłamy tutaj do tytułu konferencji w Montrealu w 2004 roku: „Formes hétérodoxes de l'auto/biographie: littérature, histoire, médias”, której prace ukazały się pod tytułem *Vies en récit* (op. cit.).

wiadomo, jak bardzo na produkcji literackiej ostatnich trzydziestu lat XX wieku zaciążyły socjologia i historia¹⁷. Gwarancja, jaką dyscypliny te dawały biografizmowi, odegrała oczywiście pewną rolę w rehabilitacji narracji o życiu literackim. Podobnie połączone ofensywy prowadzone przez psychoanalizę, feminizm i „dekonstrukcję” przeciwko idei jednolitego podmiotu, sterowanego wyłącznie przez świadomość, przyczyniły się do przywrócenia czci pisarskim stylom „ja” – „ja” złożonego, nieuchwytnego, ideologicznie skrępowanego, ale zmagającego się z uprzedzającymi konstrukcjami. W związku z tym można się założyć, że pewnego dnia Francja zainteresuje się wyjątkową parą literacką, którą tworzą Jacques Derrida i Hélène Cixous, oboje zaangażowani w systematyczne przedsięwzięcie dekonstrukcji „życia” i „relacji międzyludzkich”. Krótko mówiąc, pewna produkcja „etnograficzna” zwrócona w stronę świadectwa, jaką odnajdujemy między innymi w serii „Terre humaine” wydawnictwa Plon, mogła również, według Dominique’a Viarta i Brunona Verciera, odsłonić złoza prawdziwych historii, którymi literatura niezwłocznie zawładnęła¹⁸. Owe „prawdziwe historie”, przeżyte przez anonimowe osoby, jak również przez pisarzy z panteonu, to właśnie historie, które następnie otworzą pole dwóm zestawom, które Viart określa odpowiednio jako „opowieści z genezą” i „fikcje biograficzne”. Perspektywy te jeszcze bardziej poszerza przytoczona tam, wykonana przez Geoffreya Walla, praca dla radia angielskiego: w jaki sposób „pisać” życie zapomnianych przez Historię – albowiem nawet radio wymaga słowa pisanego i ułożenia fabuły – na podstawie partii autobiograficznych zebranych w formie ustnej, ale zainicjowanych przez zawczasu przygotowane pytania, z konieczności stronnicze i częściowe?

Nie należy ignorować następstwa cykli literackich i zmian wrażliwości. Skoro dzisiejsze media uczą mas mylić informacje z emocjami, to czy nie uniewinniają one zarazem tych intelektualistów, którzy jeszcze wierzyli, może po cichu, w moc tego, co „przeżyte”? Po kilku dziesięcioleciach twórczości rzekomo skupionej na samej sobie i jedynie na przygodach języka – doświadczeń zasilanych rozrzedzonym powietrzem literatury zwanej „czystą” – upodobanie do „nieczystości”, to znaczy do kompromisu z realem i z barokowym bogactwem form, mogło znaleźć żywną glebę, na której rozkwita¹⁹. Krytyka lat osiemdziesiątych często instynktownie odrzuca „celowość” i „obiektywność” – jak choćby tekst Barthes’a opublikowany w Nowym Jorku w numerze poświęconym minimalizmowi – odrzuca, wyrażając bodaj pragnienie przywrócenia na gwałt zasady przyjemności powiązanej z „historiami” i fikcją, z postaciami „aż za bardzo

17 Mamy na myśli zwłaszcza pracę socjolożki Anny Boschetti o Sartrze (*Sartre et «Les Temps Modernes»*, Paris 1985), a ponadto biografię św. Ludwika autorstwa historyka Jacques’a Le Goffa (*Saint Louis*, Paris 1996), pracę zaczęłą w latach osiemdziesiątych.

18 D. Viart, B. Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris 2005, s. 26.

19 Zob. G. Scarpetta, *L’Impureté*, Paris 1985.

ludzkimi”. Krytycy subtelniejsi od owych krytykantów adornowskiej nowoczesności skłaniają nas wszakże – w ślad za kpiarskim Robbe-Grillem, który wyznawał, że „nigdy nie mówił o niczym innym, tylko o [sobie]”²⁰ – do przerzucenia kładki między literaturą rzekomo sterylną i wolną od materialności heroldów dekad pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych a oddaną ciepłarnianej prywatności, małym i wielkim historiom literatury lat osiemdziesiątych i późniejszej. Tak właśnie *a posteriori* odczytywano „formalistyczną” twórczość Claude’a Simona czy Marguerite Duras i przywracano ją jako próbę restytuowania biografii i autobiografii. I tak właśnie powstały warunki do ponownej – pozytywnej – oceny korpusu pism biograficznych.

Należy przy tym zaznaczyć, że krytyka – jakkolwiek może obfita – nie ubiegła fenomenu „nowych biografii”. Ani nie stworzyła dlań teorii, ani ram, jak ongi Roland Barthes czy Jean Ricardou w odniesieniu do *nouveau roman*. Co najwyżej mu towarzyszyła, choćby w licznych panoramach literatury współczesnej czy w studiach dotyczących tego czy innego autora, na przykład Pierre’a Michona czy Pierre’a Bergounioux²¹. Są to przede wszystkim pisarze, którzy na własne ryzyko i zgubę próbowali badać doświadczenia życiowe, „drobne” i „wielkie”, jeśli tak można powiedzieć, ich bezpośrednią genezę czy literackie powiązania. Nie bali się przy tym porwać na gatunek dość źle widziany, który nie tylko nie cieszył się poważaniem akademików czy specjalistów, ale w obszarze francuskojęzycznym nie stał się obiektem wielkiego odkurzania, jakiemu w Anglii poddano pisarzy zwanych *new biographers*, tworzących w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku, na czele z Woolf i Stracheyem.

Łatwo można by wiązać mnożenie się biografistyki wyłącznie z zewnętrznymi zjawiskami, które właśnie przywołaliśmy: zniesieniem awangardowych tabu, nowymi koncepcjami podmiotu, rehabilitacją biografizmu w naukach humanistycznych, wydajnością psychoanalizy i literatury świadectwa, modą, medialną agitacją, szerzeniem się podglądactwa etc. Do tych zewnętrznych przyczyn można by dorzucić inwazję „kultury wyznania”²², która otworzyła przestrzeń również dla *reality shows* i blogów, medialnych awatarów powszechnej potrzeby wywnętrzania się. W naszym pojęciu jednak powrót do biografizmu, bez względu na formę, jaką przybiera – powieści, wspomnienia, portretu, eseju, fikcji biograficznej – wynika przede wszystkim z wewnętrznych przyczyn, wpływających z ogólnej, ściśle literackiej dynamiki. Jest tak, jak można by podejrzewać,

20 A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris 1984, s. 10.

21 Na temat Michona zob. zwłaszcza książkę D. Viarta, *Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris 2004; na temat Bergounioux odsyłamy do: M. Barraband, *Pierre Bergounioux, François Bon: la connaissance à l'œuvre. Essai d'histoire littéraire et de poétique historique*, thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2008.

22 L. Gilmore, *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca 2001, s. 2.

zwłaszcza w przypadku biografii pisarzy, w których biografowi chodzi o to, by głębiej wejść w życie i dzieło innego pisarza, najczęściej poprzednika, w większości przypadków opiekuna-przewodnika. Ta konfrontacja stanowi między innymi pretekst do zajęcia się kwestią wpływu, a ściślej – przekazywania i przyswajania tradycji literackiej. Widać to bardzo wyraźnie w takiej powieści biograficznej jak *Les Derniers Jours de Charles Baudelaire* Bernarda-Henriego Lévy'ego (1988), który aranżuje ekspiację fikcyjnego narratora, wielbiciela poety, i „uznawszy się winnym grzechu bałwochwalstwa i fetysyzmu”, tym samym okazuje się „winnym antybaudelairyzmu”²³.

Poza podziwem i podglądactwem nowe style biograficzne dają także okazję do badania skali erudycji, już to odnawiając typowe parametry kompetencji literackiej w najbardziej „klasycznych” esejach, już to wykorzystując tę wiedzę śladem Thomasa De Quinceya z *The Last Days of Immanuel Kant* (1827) czy Marcela Schwoba z jego *Vies imaginaires* (1896). Szczególnie ten ostatni stanowi wzór dla współczesnych biografów, których inspiruje zarówno jego ironia, jak i zamiłowanie do transpozycji intertekstualnej. Brak czołobitności, pełne maestrii operowanie zapomnianymi gatunkami, takimi jak „żywoty” i „nagrobki”, „mozaikowy” układ, jak mawiał Paul Léautaud, fragmentów dawnych książek, kapryśna i ostentacyjna erudycja: wszystkie te fundujące cechy artyzmu Schwoba znalazły swoje liczne odbicia w łonie twórczości, która bardzo pragnie ponownie nawiązać do postaci autora, który jednak nie daje się zwieść jej migotliwości. „Iluzja biograficzna”²⁴ faktycznie przetrwała, a wielu współczesnych pisarzy-biografów wydaje się przekonanych, iż prawdę o drugim człowieku można ogarnąć jedynie dzięki grze form (lub grze z pamięcią o formach), o ile nie, jak powiada Lacan, „w linii fikcji”²⁵. W tym kierunku zmierza świadectwo Pierre'a Mertensa, który na czwartej (podpisanej) stronie okładki swojej biograficznej powieści poświęconej niemieckiemu poecie Gottfriedowi Bennowi zauważa: „Ujmijmy to tak: owszem, fikcja. Nic innego. Fikcja, która opowiada o życiowym błędzie i życiu w błędzie. Najkrótsze przejście między Historią a historią wciąż oferuje wyobrażenia. Biograf nie ma innego wyboru, jak zostać historykiem, a kronikarz innego wyjścia, jak zostać powieściopisarzem. A z kolei powieściopisarz nie ma szans wyostrzyć wzroku, chyba że odkryje w sobie poetę”²⁶.

23 B.-H. Lévy, rozmowa z R. Dionem, *Bernard-Henri Lévy. Les Derniers Jours de Charles Baudelaire*, „Nuit blanche” 1989, n° 35, mars-avril-mai, s. 64–68.

24 P. Bourdieu, *L'illusion biographique*, „Actes de la recherche en sciences sociales” 1986, n° 62–63.

25 J. Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je [...]*, „Revue française de psychanalyse” 1949, vol. 13, n° 4, s. 450. Polski przekład J. W. Aleksandrowicza, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego. Referat na XVI Międzynarodowym Kongresie Psychoanalitycznym, Zurich, 17 lipca 1949*, „Psychoterapia” 1987, nr 4, s. 5–9.

26 P. Mertens, *Les Éblouissements*, Paris 1987.

Postawy, sprawy i sprawki pisarza-biografa

Badania transpozycji charakterystycznych dla tekstów, które w pogoni za „prawdą” o postaci bądź autorze/autorce rezygnują przynajmniej częściowo z rygoru śledztwa na rzecz odtworzenia egzystencji modelu, opierając się na możliwościach oferowanych przez fikcję, są już zaawansowane. W przestrzeni języka francuskiego podjęto badania, które zmierzają do tego, by zbudować na gruncie teorii przedmiotu „fikcyjne biografie pisarza”, zwłaszcza na podstawie refleksji nad przeniesieniami z gatunku na gatunek. Jednak wiele pozostało jeszcze do zrobienia, zwłaszcza jeśli chodzi o sposoby współwystępowania eseju i fikcji, o efekty transponowania różnych porządków (ludycznych, hermeneutycznych, parodystycznych etc.) czy choćby o status wypowiedzi fikcyjnych i rzeczywistych. Właściwie nie sporządzono na przykład wykazu trybów transpozycji: transpozycji doświadczenia jako kreacji przeżycia alternatywnego albo możliwego; transpozycji utworu jako przepisania utworu pisarza-bohatera biografii; transpozycji dyskursu krytycznego jako włączenia interpretacji i komentarzy utworu; transpozycji ogólnej jako gry na temat gatunkowych klisz biografii; transpozycji teatralnej jako przejścia od narracji do przedstawienia. A co dopiero mówić o różnych zmiennych, wchodzących w grę w pisarstwie biograficznym, rozpatrywanym nie pod kątem zakodowanego i ukonstytuowanego gatunku, ale raczej z punktu widzenia szczególnych determinant stanowiących jego podstawę? Pozostała jeszcze do wykonania prawie cała praca w materii determinant instytucjonalnych, ogólnej struktury dzieła pisarzy uprawiających biografię, mimetyzmu stylistycznego czy nawet kulturalnego, pola literackiego, intelektualnej kapitalizacji.

Podążając bezpośrednio śladem foucaultowskiej teorii „funkcji podmiotu”, ale z oddźwiękiem w prowadzonych aktualnie w Montrealu badaniach, proponujemy przeto zająć się kwestią „postaw” biografa, przez co rozumiemy co najmniej trzy rzeczy: pozycję biografa w instytucji czy w dziedzinie, którą się zajmuje albo w której próbuje zająć miejsce; jego stanowisko wobec opisywanego w biografii pisarza; i wreszcie jego pozycję w obszarze biografistyki. Socjologia literatury w naturalny sposób uzupełnia to, co właśnie zostało powiedziane, z góry zakładając, że istnieje tylko „ja” społeczne, i proponując doń powrócić w badaniu mediacji między dziełem a światem, w którym zakorzeniona jest jednostka. Oznacza to, że interesuje nas nie tylko s t r a t e g i c z n y aspekt pozycjonowania. By poprzestać na jednym przykładzie, przyjmujemy pogląd, iż od początku funkcjonuje „osąd wstępny”. Tak więc Alain Buisine nie jest nieświadomy tego, jakim pisarzem jest Proust, gdy proponuje opisać „konkretny dzień” z jego życia²⁷. Podejście biograficzne wynika

27 A. Buisine, *Proust, samedi 27 novembre 1909*, Paris 1991.

zatem z chęci zrozumienia, jak się zostaje Proustem-pisarzem, w jakim momencie to się rozstrzyga, z chęci zobaczenia i dowiedzenia się, która ukierunkowuje zarówno podejście badawcze, jak i sposób pisania. Zobaczymy również, że nawet gdy chodzi o tego samego człowieka, zajmującego te same stanowiska uniwersyteckie, postawą patentowanego biografa, jakim jest Geoffrey Wall, nie może być identyczna z jego postawą jako biografa radiowego, który próbuje zrekonstruować szlaki bojówkarzy angielskiej rewolucyjnej lewicy²⁸. Wall pisał *Flauberta*, wychodząc od swojego usytuowania w kręgach brytyjskich romanistów, przystosowując zarazem swój styl do rewolucji literackiej, którą akurat wywołała *Papuga Flauberta* angielskiego powieściopisarza Juliana Barnes²⁹. Zupełnie inaczej pozycjonuje się Wall z „biografii zbiorowej”, zrealizowanej dla BBC: upomina się o własną przeszłość wojującego rewolucjonisty (bez czego bohaterowie biografii nigdy nie zdobyliby się na wyznania), na symboliczny kapitał legitymizujący jego zabiegi; jednocześnie ograniczenia emisji w BBC w porze największej słuchalności narzucają szczególne wymagania i komplikują postawę, która nie jest ustalona raz na zawsze i która może zmieniać się w zależności od przedmiotu-celu, t o z n a c z y r ó w n i e ż o d k o n t e k s t ó w. Istnieje wiele geografii autora, podobnie jak istnieją topologie „ja”³⁰.

Pamiętając o tych zagadnieniach, zamierzamy się pochylić głównie nad biografią pisarską (o p i s a r z u p r z e z p i s a r z a), gatunkiem o bardzo głębokich korzeniach historycznych, który jednak w ciągu ostatnich trzydziestu lat zrobił olśniewającą karierę dzięki takim dziełom, jak *Rimbaud syn* francuskiego autora Pierre’a Michona (1991), trzytomowy *Monsieur Melville* Victora-Lévy’ego Beaulieu (1978) czy *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (Trzy ostatnie dni Fernanda Pessoa) włoskiego autora Antonia Tabucchiego (1994). Twierdzimy, że właśnie tutaj, w mniej lub bardziej ufikcyjnionej kreacji postaci realnego pisarza, wykluwają się fundamentalne cele współczesnej twórczości literackiej. W przypadku pisarza zajmującego się innym pisarzem zaostreza się problem opcji pisarskich oraz punktu widzenia biografa. W grę wchodzi tu jego podmiotowość, tak samo jak jego zanurzenie w życiu społecznym, gdzie biografizm, by nie powiedzieć: imperatyw wyznań, nęka czytelników, słuchaczy, widzów w rozmaitych formach (*talk shows*, *reality shows*, audycji radiowych). Tak więc lektura biografa jest naznaczona przez jego własną praktykę pisarską, co często skłania go do (jawnego lub nie) powrotu do własnych doświadczeń. Dochodzi do tego, że nawet naukowiec, choćby Wall, nie jest już w stanie inaczej obmyślić swojego przedsięwzięcia niż w trybie fikcyjnej rozmowy między sobą a Flaubertem,

28 G. Wall, *Flaubert: A Life*, London 2001; *From Trotsky to Respect*, BBC Radio Four, 2008.

29 J. Barnes, *Flaubert’s Parrot*, London 1984.

30 Zob. F. Regard, *L’Auteur remis en place: topologie et topologie du sujet autobiographique*, w: *Une histoire de la fonction-auteur est-elle possible?*, s. 33–46.

programowo zamazując współrzędne tożsamości każdego z nich i traktując dwa podmioty jako wymienne warianty wypowiedzi pisarza³¹. Postawa biografą z konieczności przechodzi w szalbierstwo, polegające mianowicie na występowaniu w roli *alter ego* tego, do kogo się zwraca, tego, kto zarazem go wzywa. Czy nie jest tak, że pisarz-biograf bardziej niż ktokolwiek inny p o d l e g a temu, co mógłby uznawać za szczególną formę wiedzy, jaką się ma, będąc rówieśnikiem, bliźnim, bratem tego, którego geniusz chce się opisać? Czyż nie odczuwa, r ó w - n i e ż b ę d ą c p i s a r z e m, gwałtownej potrzeby zdefiniowania b y t u p i - s a r z a? Z drugiej strony, czy pisarz-biograf innego pisarza może postępować inaczej, niż eksperymentować z nowymi sposobami pisania, inaczej niż usytuować się na skrzyżowaniu kilku dziedzin, a więc kilku dyskursów? Czy nie łączy powszechnych dziedzin wiedzy (historii, filozofii, psychoanalizy etc.) z „praktykowaniem teorii”, gdy jest, jak mówi Hélène Cixous o Derridzie, i p r o f e s o - r e m l i t e r a t u r y a n g i e l s k i e j, i k r y t y k i e m, i p e ł n o p r a w - n y m p i s a r z e m? Wydaje się również jasne, że każda biografia uruchamia autobiografię biografą, który tym samym sytuuje się w punkcie przecięcia dwóch żywotów. Biograficzno-autobiograficzna gra umożliwia rekonfigurację wzajemnych relacji obu jej członów i udrożnia przejścia między „dziedzinami” dotychczas odrębnymi.

W czasach „ideologicznej pustki”, w której jesteśmy świadkami triumfu jednostki i „ja”, biografii towarzyszy powrót do nadeksponowanej intymności³². Jak można się domyślać, lektura biograficzna (to znaczy postawa c z y t e l n i k a) nie jest więc wolna od voyeurystycznych zapędów, podobnie jak od tego, co można nazwać „zarządzaniem” pamięcią wspólnoty czy grupy odnośnie do jej blasków i „zapomnień”. Najwyraźniej pożądanym efektem jest zatem często tworzenie modeli tożsamościowych, co w konsekwencji sprawia, że biografia niekiedy odnawia (czasami wbrew sobie) mity czy typy, odmładza stare schematy i zasklepia jednostki w stereotypowych portretach o równie stereotypowych dziejach. Tak więc formalne wytyczne biografii pomagają również w (prze)definiowaniu relacji między biografem a jego bohaterem. Wyraźnie to widać u Béatrice Commengé, która poświęcając swój utwór sześciu dniom życia Rainera Marii Rilkego, wypacza zwykłe kody gatunku, wprowadzając dominację przestrzeni nad chronologią, tropiąc raczej sensację niż wydarzenia i w ten sposób napędzając swój utwór. Takiemu właśnie przenicowaniu zwyczajów, jeśli nie reguł biograficznych oddaje się książka Hélène Cixous portretująca Jacques’a Derride, bez reszty skupiona na wyłuskiwaniu życia bliskiego przyjaciela

31 G. Wall, *Flaubert's Voice*, w: *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography*, ed. F. Regard, Saint-Étienne 2003, s. 385–398.

32 Zob. D. Madelénat, *La Biographie au risque de l'intime*, w: *Biographie et intimité des Lumières à nos jours*, dir. D. Madelénat, Clermont-Ferrand 2009, s. 9.

z tekstu rękopisu, a dokładniej – resztek tekstu – mającego zniknąć archiwum – który zostaje z powrotem sprowadzony do centrum projektu biograficznego jak bijące serce filozofa.

Tym sposobem pod koniec drogi powracamy do zagadnienia „śmierci autora”, nieufności przenikającej gatunki biograficzne, nieufności niebędącej domeną wyłącznie krytyków, jak już zauważyliśmy, bo dotyczącej również pisarzy, w tym tych, którzy regularnie oddają się tego rodzaju pisarstwu. I wreszcie Dominique Noguez, autor, którego trudno podejrzewać o naiwność czy układność w stosunku do pism biograficznych, nie omieszka podkreślać „znaczenia życia, b i o - g r a f i z m u, w twórczości”³³. Dla Nogueza biografia jest tym, co mianowicie „otwiera” czy „ponownie otwiera” odczytanie Rimbauda po trzech dziesięcioleciach redukowania go do semiolingwistyki. W *Les trois Rimbaud* (1986) biograf namierza a u t o r a j a k o d z i e ł o czy nawet a u t o r a j a k o g a t u n e k o tyle, o ile zmitologizowany pisarz ostatecznie zyskuje status osoby, której prawdziwym dziełem jest jego własne życie³⁴. Z typowym dla siebie uśmiechem Noguez chełpi się przypomnieniem, iż „pisanie życia autora to sposób na podjęcie decyzji o dziele, na zakorzenienie w nim sensu jego tekstu”³⁵.

I tak oto koniec końców powracamy do dzieła, uzmysławiając sobie, że nigdy go nie opuściliśmy.

Przełożył Janusz Margański

33 D. Noguez, *Ressusciter Rimbaud*, w: J. Larose, G. Marcotte, D. Noguez, *Rimbaud*, Montréal 1993, s. 121–122.

34 Zob. A. Brunn, *L'Auteur* [textes choisis et présentés], Paris 2001, s. 25.

35 D. Noguez w: ibidem, s. 40.

Christian Klein: Biografia jako figura myśli – założenia badań i narracji biograficznych

Stwierdzenie, że w ostatnich latach doszło do „zwrotu biograficznego”, jest zarazem słuszne i błędne. Błędne byłoby pojmowanie tego zjawiska jako (ponownego) wynurzenia się gatunku z najciemniejszego zakamarka rynku literackiego. Biografie zawsze mogły liczyć na aktywne grono czytelników, nigdy nie znajdowały się na marginesie – właściwie nierzadko zostają bestsellerami¹. Opowieści biograficzne są wszechobecne poza murami księgarni. Filmy, seriale, komiksy, strony internetowe, sylwetki biograficzne i nekrologii w gazetach – zapośredniczone reprezentacje oparte na przeżyciach sławnych osób (rzadziej – zwyczajnych kobiet i mężczyzn) zewsząd nas otaczają. Historie z życia innych ludzi interesują nas, bo mają nam coś do powiedzenia: o niezbędnych warunkach i konsekwencjach wyjątkowego osiągnięcia, które rozsławiło daną osobę, albo o okresie historycznym odzwierciedlającym się w życiu głównego bohatera lub, jak by się wydawało, przez nie reprezentowanym. Pomijając relacje interpersonalne, życiorysy innych często interesują nas wtedy, gdy możemy liczyć, że odsłonią przed nami, co to znaczy wieść „dobre życie” – jak ono wygląda, jak je osiągnąć, a jak nie. Wreszcie, dobra biografia opowiada zajmujące historie, które zaspokajają naszą ciekawość szczegółów życia innych ludzi. Blaise Pascal stwierdził, że „ludzi najbardziej interesują ludzie” – i wygląda na to, że pisarstwo biograficzne charakteryzuje szczególnie trwałość i konsekwencja w służbie naszym „ludzkim” zainteresowaniom.

Biografie i autobiografie czerpią z tego samego materiału, jednak autobiografia relacjonuje elementy niezakończonych historii, z perspektywy „ja” i we fragmentarycznej, z oczywistych względów, formie, a osobiste zaangażowanie autora, jak się powszechnie uważa, często prowadzi do przedstawiania określonych zdarzeń w łagodniejszym świetle. Z kolei biografia zwykle zajmuje się kompletnym ciągiem wydarzeń, z pomyłkami i komplikacjami włącznie, który można zrelacjonować (mniej lub bardziej) otwarcie i ocenić z dystansu – to niezbędny warunek przedstawienia „morału opowieści”. To, że biografie wywodzą ów „morał” nie ze zmyślonych historii, lecz z autentycznego, jak się wydaje, materiału, zarówno

1 Ch. Klein, *Einleitung: Biographik zwischen Theorie und Praxis. Versuch einer Bestandsaufnahme*, w: *Grundlagen der Biographik: Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, Hrsg. Ch. Klein, Stuttgart–Weimar 2002, s. 1–22.

zwiększa ich atrakcyjność, jak i wzmacnia legitymizację. Niektórzy twierdzą, że rzekoma wada autobiografii – fakt, że ich autorzy nie mogą mieć pełnego oglądu opisywanych wydarzeń – w istocie stanowi zaletę. W myśl tej argumentacji perspektywa autobiograficzna *per se* kształtuje się w sposób fragmentaryczny i procesualny, co czyni ją zgodną ze współczesnymi teoriami tożsamości. Jednak nawet biografie nie zmniejszają popularności opowieści biograficznych wśród czytelników. Kontekstualizując informacje i ujawniając związki przyczynowe, biografie pozwalają lepiej zrozumieć ludzkie zachowania².

Biografia jest zawieszona pomiędzy dwoma biegunami: obiektywnej wiedzy i subiektywnej percepcji. To położenie ma zarówno pozytywne, jak i negatywne implikacje. Biografie refleksyjne mogą pomóc w połączeniu tych przeciwieństw i umożliwić ich wzajemne zrozumienie, jak również skutecznie zmniejszyć przepaść między teorią a życiem czy codziennymi wyobrażeniami. Jednak wiele biografii zachęca do bezkrytycznego (i uległego) subiektywnego doświadczenia lektury – co jest powszechnym powodem krytyki tego gatunku. To prowadzi nas do punktu, gdzie teza o „zwrocie biograficznym” niewątpliwie się potwierdza: do reputacji biografii w dyskursie akademickim. W tych kręgach długo nie uznawano jej za wartościowy przedmiot badań, szczególnie w krajach niemieckojęzycznych. Jest ku temu wiele powodów.

Umiejscowione między kilkoma dyscyplinami (historią, literaturą i naukami społecznymi), biografie różnią się od innych tekstów naukowych tym, że niezbyt chętnie poddają się analizie na poziomie wtórnym – ze względu na komponent narracyjny opierają się raczej na poziomie podstawowym, który zasadniczo jest domeną oryginalnej twórczości artystycznej³. Nic więc dziwnego, że wciąż nie darzy się ich zaufaniem i że brak interdyscyplinarnego i systematycznego zainteresowania tego typu „podejrzanym” podejściem naukowym.

W Niemczech, szczególnie od lat siedemdziesiątych do dziewięćdziesiątych XX wieku, biografie jako gatunek uważano za relikw przestarzałej tradycji dyscyplinarnej, której pseudonaukowe metody można podważać na różne sposoby. Można było albo całkowicie ignorować prace biograficzne, umniejszać ich znaczenie i klasyfikować je jako popularny rodzaj pisarskiej wprawki, albo wytoczyć przeciwko nim ciężkie działa teorii. Jednak najpóźniej na początku tego tysiąclecia wiele dyscyplin zaczęło otwarcie akceptować metody biograficzne. Ta nowa

2 S. Tridgell, *Understanding Our Selves. The Dangerous Art of Biography*, Oxford 2004; Ch. von Zim-
mermann, *Biographie und Anthropologie*, w: *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*,
Hrsg. Ch. Klein, Stuttgart–Weimar 2009, s. 61–70.

3 Zob. P.M. Kendall, *The Art of Biography*, New York – London 1985, s. 3–28; H. Scheuer, *Biographie:
Überlegungen zu einer Gattungsbeschreibung*, w: *Vom Anderen und vom Selbst: Beiträge zu Fragen
der Biographie und der Autobiographie*, Hrsg. R. Grimm, J. Hermand, Königstein–Taunus 1982,
s. 9–29; R. Monk, *Life without theory: Biography as an exemplar of philosophical understanding*, „Po-
etics Today” 2007, No. 28, s. 528–570.

otwartość nie była spowodowana wytrwałym uporem samego gatunku, lecz zmieniającą się autopercepcją nauk humanistycznych w odpowiedzi na nowe, coraz bardziej egzystencjalne wyzwania stawiane przez nauki przyrodnicze. Zwiększona świadomość społeczna takich dyscyplin badawczych, jak technologie genetyczne czy nauki kognitywne dała im dużą przewagę. Stąd nowy zwrot – próby przeformułowania niektórych obszarów humanistyki na „badania kulturowe” odpowiadają na wyzwania poprzez jednoczenie sił – za pomocą sieci interdyscyplinarnych kontaktów i interdyscyplinarnych podejść badawczych. Na tle tych przemian również w Niemczech stopniowo zaczęto doceniać znaczenie biografii jako tekstu akademickiego. Uprzednio stygmatyzowany brak dyscyplinarnego „domu” jest wykorzystywany jako szansa – to kolejny powód, dla którego kręgi akademickie patrzą przychylniej na gatunek biograficzny. Przy próbach podkreślania znaczenia danej dziedziny szczególną uwagę coraz częściej poświęca się projektom zgodnym z zainteresowaniami szerszych kręgów publiczności.

Choć biografie nigdy nie były całkowicie wykluczone z akademickiego kanonu, do niedawna włączano je do niego tylko w pewnych okolicznościach. Zazwyczaj tylko badaczom o ugruntowanej reputacji wolno było przywdziewać szaty biografa. Dopiero wykazawszy się w poważnej dyscyplinie, można było dla odmiany (mając już zagwarantowane grono czytelników) zapuścić się w ten obszar niepoważnej działalności bez utraty prestiżu. Natomiast rozpoczynanie kariery od napisania biografii nie było uznawane za dowód akademickiej powagi – powszechny był (naznaczony dramatyzmem) pogląd przyjmujący pisarstwo biograficzne za „naukowe samobójstwo”⁴. Wydaje się, że te czasy już przeminęły. W 2014 roku w Niemieckim Instytucie Historycznym (German Historical Institute) w Waszyngtonie odbyła się konferencja *Towards a Biographical Turn* (W stronę zwrotu biograficznego), której uczestnicy mieli najprzeróżniejsze poglądy na zagadnienie biograficzności, wszyscy byli jednak zgodni w jednej kwestii – „biografia «powróciła» do poważnej historiografii”⁵, nawet w Niemczech. Podczas gdy niemieccy naukowcy zajmujący się biografistyką mierzyli się z uprzejmym sceptycyzmem, w kontekście angloamerykańskim biografia jako przedmiot badań w ostatnich dekadach doczekała się większego uznania⁶.

4 D. Bair, *Die Biografie ist akademischer Selbstmord*, „Literaturen” 2001, Heft 7–8, s. 3–9.

5 S. Lässig, *Toward a biographical turn? Biography in modern historiography – modern historiography in biography*, „GHI Bulletin” 2004, No. 35, s. 147–155.

6 Przykładem może być działalność Centrum Badań Biograficznych (Center for Biographical Research) na Uniwersytecie Hawajskim, które od 1978 roku publikuje czasopismo naukowe „Biography: An Interdisciplinary Quarterly”. Bodźcem dla rozwoju międzynarodowych badań biograficznych było założenie w 2004 roku Instytutu Biografii (Biografie Instituut) na Uniwersytecie Groningen w Holandii. W obszarze niemieckojęzycznym podobną funkcję pełni Instytut Historii i Teorii Biografii im. Ludwiga Boltzmanna (Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie) w Wiedniu, założony w 2005 roku.

Badania biograficzne jako sieć zagadnień

Nasze dotychczasowe dyskusje o biografii „właściwej” były – *implicite* – bardzo ograniczone. Przy niezwykle różnorodności zapośredniczonych reprezentacji ludzkich życiorysów koncentrowaliśmy się na jednym, bardzo konkretnym rodzaju: opisującej czyjeś życie publikacji o objętości książki, opartej na tekście. Jeśli jednak spróbujemy opisać fenomen biografii za pomocą wskaźników analitycznych, szybko zdamy sobie sprawę, że w grę wchodzi złożona sieć zagadnień, które można rozpatrywać z wielu bardzo różnych punktów widzenia.

Z jednej strony mamy „biografię jako metodę” albo narzędzie. W tym przypadku „analiza życia innej osoby” w ramach publikacji biograficznej jest sposobem zdobywania wiedzy. Z drugiej strony sama biografia może być przedmiotem analizy – w tym przypadku wiedzę wytwarza się poprzez „analizę opisów życia innej osoby”. Perspektywy te są powiązane, co oznacza, że wnioski z analizy opisów biograficznych mogą wywrzeć wpływ na metodologie badawcze – i *vice versa*.

Jeżeli w centrum analizy umieścimy publikacje biograficzne, możemy na przykład zadać pytanie o znaczenia, funkcje i wartości przypisywane im w danym okresie. Jako że biografie zawsze powstają w kontekście dominujących koncepcji podmiotowości, indywidualizmu i społeczeństwa, to, jak sytuują się względem nich, w znacznej mierze stanowi o ich popularności. Jeżeli biografie są normatywne i mają na celu skłonienie czytelników do naśladowania życiorysu uznanego za wzorowy lub szczególnie udany, to funkcjonują także jako „struktury regulacyjne, które sytuują podmiot w przestrzeni społecznej”⁷. W ten sposób biografia konstryuuje się jako „kategoria normatywna nadająca strukturę znaczeniom”⁸. A ponieważ biografia zawsze przedstawia jednostkę w procesie bycia i stawania się człowiekiem, ma również wymiar antropologiczny: „Badania nad biografiami uwypuklają warunki wstępne (koncepcję człowieczeństwa) i praktykę życia jednostki”⁹. Opis czyjegoś życia zachęca czytelników do porównań z własnym. Równocześnie jednak musi dać się rozpoznać niezwykła natura opisywanego życiorysu. Wynika stąd, że nawet wybór przedmiotu biografii podlega prawom dyskursu i określonym mechanizmom wykluczania, które rozwijają się w kontekście pragnień społecznych¹⁰. Możemy poznać te różnorodne dyskursy poprzez badanie biografii jako tekstu źródłowego.

7 C. Kretschmann, *Biographie und Wissen*, w: *Handbuch Biographie*, s. 71–78.

8 Ibidem, s. 75.

9 Ch. von Zimmermann, *Biographie und Anthropologie*, s. 61–70.

10 H. Schweiger, *Biographiewürdigkeit*, w: *Handbuch Biographie*, s. 32–36.

Oczywiste jest również, że biografie wpływają na dyskursy i struktury regulacyjne. To, czy ktoś jest „godzien” biografii, nie jest pytaniem ontologicznym, tylko rezultatem określonych procesów atrybucji i kanonizacji. W tym kontekście pisarstwo biograficzne od kilku dekad coraz częściej praktykuje się jako formę sprzeciwu, chcąc zwrócić uwagę na grupy marginalizowane. Drogę do tego podejścia otworzył Michel Foucault esejem *Żywoty ludzi niegodziwych* z roku 1977 – wprowadzeniem do nigdy niestworzonego zbioru portretów osób, które jako tematy biograficzne pozostały niezauważone, ponieważ „nic nie przysparzało im jakiegokolwiek sławy, [...] nie przysługiwała im jakakolwiek uznana i ustalona wielkość, biorąca się z faktu urodzenia, świętości, bohaterstwa czy geniuszu; [...] należeli do tych miliardów istnień skazanych na to, by przeminąć bez śladu”¹¹. W tym ujęciu biografie nie służą jedynie kształtowaniu konkretnych koncepcji podmiotowości, lecz także wzmacniają, poszerzają, różnicują, utrwalają i przekazują określone warunki historyczne i społeczne, przemiany i parametry regulujące stosunki społeczne.

Biografia odgrywa zatem również niezwykle ważną rolę w kwestiach polityki tożsamości, dostarczając narzędzi tworzenia narodowych bohaterów czy wrogów. Stąd ciągle uwikłanie biografii w debaty polityczno-ideologiczne i często podejrzliwe podejście do tego gatunku. Przykład można znaleźć w znanym esej Siegfrieda Kracauera z 1930 roku, traktującym o powiązaniach między biografią a konstrukcją tożsamości w obliczu przemian społecznych, w którym biografia jawi się przewrotnie jako ostoja burżuazji w czasach zmieniających się wartości¹². Przez refleksję Kracauera o konkretnym typie biografii – mianowicie o współczesnych mu biografiach literackich, tak zwanej beletrystyce historycznej (*Historische Belletristik*) – docieramy do kolejnej perspektywy na zjawisko biografii: narracji¹³.

Biografia jako narracja

Jak wiadomo, termin „biografia” funkcjonuje jako określenie zbiorcze dla wszystkich zapośredniczonych reprezentacji ludzkich życiorysów. W zależności od dyskursu odnosi się do różnych form – od krótkich tekstów biograficznych, przez duże, wieloletnie projekty badawcze, których zadaniem jest maksymalna wierność faktom, poddawanych chłodnej, krytycznej analizie, po ujęcia literackie, które kreują narracyjny krajobraz na kanwie faktów historycznych,

11 M. Foucault, *Żywoty ludzi niegodziwych*, przeł. P. Pieniążek, w: idem, *Szaleństwo i literatura. Powiezdiane, napisane*, wybrał i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 277.

12 S. Kracauer, *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform* [1930], w: idem, *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt am Main 1977, s. 75–80.

13 Ch. Klein, F. Schnicke, 20. Jahrhundert, w: *Handbuch Biographie*, s. 251–264.

pozostawiając jednocześnie przestrzeń dla fikcji i wyobraźni. Istnieją też biografie o wysokim stopniu refleksyjności, opowiadające o czyimś życiu, a równocześnie komentujące gatunek na poziomie meta i opisujące warunki, które determinują proces pisanie o życiu – są to tak zwane „fikcyjne metabiografie”¹⁴. Są jeszcze pisane naprędce publikacje popularne o życiu celebrytów, często powstające w ścisłej współpracy z bohaterami i służące głównie utrwalaniu ich autowizerunku. Wreszcie – najprzeróżniejsze reprezentacje biograficzne w innych mediach, takich jak film, opera czy komiks. Kolejnym sposobem na analityczną pracę z biografią jest zatem rozpatrywanie jej jako konstruktu tekstowego, co z kolei daje wgląd w warunki historyczne i kulturowe, w jakich powstała. Oczywiście w zależności od kontekstu dyskursywnego, w którym osadzona jest biografia, zastosowanie mają różne reguły; dostępne są różne sposoby reprezentacji mające zapewnić recepcję i akceptację tekstu jako metody komunikacji umożliwiającej zrozumienie życia innej osoby – to jest jako biografii.

Jak rozpoznać, kiedy tekst przedstawia pewną „biograficzną ofertę komunikacji”? Chodzi oczywiście o konkretny materiał biograficzny u podstaw książki, którą w księgarni znajdziemy w dziale „Biografie”. Jednak tego „tekstu podstawowego” nigdy nie prezentuje się (potencjalnym) czytelnikom w próżni. Towarzyszą mu i otaczają go elementy, które przede wszystkim czynią go książką, stawiają go na widoku, a także regulują jego odbiór. Gérard Genette w swojej przełomowej publikacji określił te związane z recepcją elementy otaczające tekst „właściwy” mianem paratekstów¹⁵. Do kategorii tej należą między innymi: format, okładka, nazwisko autora, tytuł i podtytuł, strona tytułowa, notka okładowa, dedykacja, przedmowa i przypisy.

W większości przypadków to właśnie elementy paratekstowe dają nam pierwsze wskazówki, że mamy w dłoniach „biograficzną ofertę komunikacji”. Biograf, nadając tekstowi „etykietkę” biografii, przekonuje nas, że jest on zgodny z faktami i że jego intencją jest opisanie, jak to (czyli życie podmiotu biograficznego) było naprawdę. Parateksty często też zawierają pierwsze sugestie dotyczące adresata biografii oraz szczególnie cenionych cech charakteru jej bohatera – na przykład w doborze podtytułu („biografia naukowa”) czy opisu („inspirujące biografie sławnych ludzi”). Jeśli o danej osobie powstało już wiele publikacji, parateksty często zapowiadają główną linię argumentacji lub tezę książki – choćby w podtytułach takich jak „życie jako dzieło sztuki” czy „wieczny syn”¹⁶.

14 A. Nünning, *Fiktionale Metabiographien*, w: ibidem, s. 132–136.

15 G. Genette, *Seuils*, Paris 1987.

16 H. Kurzke, *Tomasz Mann: życie jako dzieło sztuki*, przeł. E. Kowynia, Warszawa 2005; P.-A. Alt, *Franz Kafka: Der ewige Sohn*, München 2005.

Znaczenie określonych struktur i modeli fabularnych dostrzeżono – w dużej mierze dzięki pracy Haydena White’a¹⁷ – również w przypadku narracji opartej na faktach. Przenosząc jego tezy o narracjach historiograficznych w obszar badań nad biografią, możemy wysnuć wniosek, że biograf odkrywa materiały w formie wydarzeń (zwykle) uporządkowanych chronologicznie albo, w terminologii White’a, ułożonych w „kronikę”. Autor biografii nadaje tej kronice strukturę (początek, środek, koniec) – White nazywa ten poziom integracji materiału „historią”. Następnie biograf idzie o krok dalej i podaje w wątpliwość znaczenie narracji. Według White’a znaczenie narracji historycznych można uchwycić tylko wtedy, gdy uwzględni się wyjaśnienie wydarzeń. W tym procesie szczególnie ważne jest osadzenie wydarzeń w ramach fabuły. Niektórzy historycy podkreślają istnienie „ogromnej kulturowej skarbnicy schematów narracyjnych, które wyrażają się głównie w mitologii, baśniach, religii oraz literaturze i które mogą być aktualizowane w reprezentacjach historycznych”¹⁸.

Autorzy mogą opierać swoje historie na schematach fabularnych monomitów albo opowieści o nawróceniu, poświęceniu, oszustwie, zepsuciu czy sukcesie. Narracje ugruntowane w kulturze przedostają się do reprezentacji biograficznych, przy czym należy pamiętać o bliskich związkach tych narracji z dominującymi warunkami ideologicznymi. Warto zauważyć, że określenia „Bildungsroman” często używano, żeby podkreślić odmiennność reprezentacji biograficznych. Jednak biorąc pod uwagę jej porządek i strukturę, biografia jako historia wciąż podlega wymogowi referencjalności. Nawet jeśli opiera się na konkretnym schemacie narracyjnym, nie znaczy to, że opowiada niestworzone historie, lecz raczej że wydarzenia w niej opisane przynależą do ugruntowanej kulturowo narracji. Biograf mógł wybrać schemat nieświadomie – są one tak mocno zakorzenione w naszym codziennym myśleniu, że definiują nasze spojrzenie, niezależnie od tego, czy sobie to uświadamiamy.

Biografia jako figura myśli

Rozpatrując biografię jako konstrukt tekstowy, możemy również przemyśleć status samego pisarstwa biograficznego. Warto bowiem zapytać o to, co leży „poza” tekstem biograficznym, a co można by funkcjonalnie określić jako byt autonomiczny. Czy biografia opisuje jakąś „rzeczywistość”? W tym ujęciu sama biografia wytwarza to, co twierdzi, że opisuje. Ten zarzut spopularyzowały uwagi Pierre’a Bourdieu o „iluzji biograficznej”.

17 H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore 1973.

18 J. Eckel, *Der Sinn der Erzählung. Die narratologische Diskussion in der Geschichtswissenschaft und das Beispiel der Weimargeschichtsschreibung*, w: *Neue Zugänge zur Geschichte der Geschichtswissenschaft*, Hrsg. J. Eckel, T. Etzemüller, Göttingen 2007, s. 201–230.

Swoim esejem *The Biographical Illusion* z roku 1986 Bourdieu wywołał szeroką dyskusję, zwłaszcza z uwagi na radykalny impuls napędzający jego idee, który zresztą nie był całkiem nowy – krytyka Kracauera podążała w podobnym kierunku¹⁹. Bourdieu najpierw krytykuje następstwa używania terminu „historia życia”, który jego zdaniem prowadzi do pojmowania życia jako sekwencji różnych, wzajemnie powiązanych przypadków, dających się opowiedzieć w logicznej, linearnej formie. Następnie przechodzi do zasadniczego tematu: „Tworzyć historię życia czy rozpatrywać życie jako historię, to jest spójną narrację istotnej sekwencji wydarzeń o określonym kierunku, to być może dostosowywać się do retorycznej iluzji, do powszechnej reprezentacji egzystencji, którą tradycja literacka od zawsze utrwała”²⁰.

Wreszcie Bourdieu dociera do swojego dobrze znanego, druzgocącego osądu: „Próby pojmowania życia jako niepowtarzalnej i samowystarczającej serii następujących po sobie wydarzeń [...], bez powiązań innych niż skojarzenie z «podmiotem», którego niezmiennosć to prawdopodobnie tylko niezmiennosć nazwy własnej, są niemal tak samo absurdalne, jak próby zrozumienia trasy metra bez uwzględnienia struktury sieci, czyli matrycy obiektywnych relacji między poszczególnymi stacjami”²¹.

W tym kluczowym tekście dotyczącym procesów egzystencjonalnych Bourdieu wskazuje jednak możliwości rozwiązania tego dylematu, odnosząc się do swoich teorii habitusu i pola. Nie musi kierować ostrza krytyki przeciwko bardziej nowoczesnym biografiom, ponieważ te odrzuciły już reguły reprezentacji oparte na budowaniu spójności, za podstawę przyjmując zasady systematyczno-strukturalne, bez podawania całego gatunku biograficznego w wątpliwość.

Debatowanie nad istnieniem czegoś takiego jak „(historia) życia”, którą można szczególnie dobrze przekazać w formacie biograficznym, albo nad tym, czy biografie odegrały zasadniczą rolę przy definiowaniu samej koncepcji i percepcyjnej kategorii historii życia, wydaje się raczej bezproduktywne. Bardziej interesujące jest rozważanie ich jako elementów wzajemnie powiązanych i interpretowanie „biografii jako figury myśli”, która rozwija się w procesie wymiany – i wzajemnego wpływu – pomiędzy przeżyтыми życiami i zapośredniczoną reprezentacją. Biografia (jako reprezentacja) żywi się prawdziwym życiem, lecz także ma wpływ na to, jak sami postrzegamy życie swoje i innych. Nie możemy uciec od tworzenia struktury narracyjnej z poszczególnych fragmentów życia na podstawie określonych schematów i wzorów.

19 P. Bourdieu, *The Biographical Illusion*, transl. Y. Winkin i W. Leeds-Hurwitz, w: *Working Papers and Proceedings of the Center for Psychosocial Studies*, Vol. 14, Chicago 1987, s. 1–7.

20 Ibidem, s. 2.

21 Ibidem, s. 5.

To, że istnieje życie poza tekstem, jest zapewne zgodne z codziennym doświadczeniem większości osób. Z drugiej strony, liczne badania wskazują, że narracje biograficzne mogą mieć dużą siłę oddziaływania. To, że określone wzory wywierają potężny wpływ na rozwój osobisty w danym obszarze społecznym, nie ulega wątpliwości od czasu publikacji książki *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch* (Legenda artysty. Badania historyczne) Ernsta Krisa i Ottona Kurza²². By stać się „prawdziwym” artystą, twórca musi dopasować swoje życie do popularnych narracji biograficznych. To samo dotyczy naukowców czy polityków. Stopień tego dopasowania, odbywającego się świadomie lub nie, przestaje być istotny, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że z czasem narracje te samodzielnie zakorzeniają się w naszej świadomości. Biografie nie odzwierciedlają po prostu historii życia; określają raczej kontekst narracyjny, wywołujący u czytelnika konkretny rodzaj reakcji. Postrzega się je jako sposób rozumienia, który z kolei ma wpływ na nasze pojęcie o historiach życia i ich rozpowszechnianiu.

Ujmując biografię jako figurę myśli, zakładamy, że zapośredniczone reprezentacje i praktyki życia są ze sobą powiązane. Nieprzerwana i przybierająca na sile obecność biografii w różnych dyscyplinach nie jest wówczas zaskoczeniem. Badania nad biografiami nie dostarczają jedynie metodologii naukowej, zestawu narzędzi do wytwarzania wiedzy. Są raczej częścią tej wiedzy i oferują podstawowy sposób rozumienia świata. Poprzez opowieści biograficzne poznajemy postawy i zachowania innych osób, a równocześnie odpowiednio porządkujemy własne doświadczenia. Dzisiaj, gdy doświadczamy „zwrotu biograficznego” – coraz wyraźniejszej i coraz chętniej akceptowanej obecności prac biograficznych w różnych dyscyplinach – rośnie znaczenie koncepcji biografii jako figury myśli i świadomość roli narracji biograficznych jako zjawiska kulturowo uniwersalnego. Funkcjonalno-instrumentalne podejście do badań nad biografiami daje nam tylko połowiczny wgląd w tę opowieść.

Przełożyła Aleksandra Wąsowicz

22 E. Kris, O. Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch* [1934], Frankfurt am Main 1995.



[horyzont życia]

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

Wreszcie

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

Kamyki i mozaika

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

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

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

opozycji, takich jak: zbieranie (materiałów) i scalanie, kamyki i mozaika³, wielość wydarzeń zakorzenionych w przepływie czasu i jedność bohatera, ujęcie narracyjne i ujęcie portretowe. Pisanie biografii wymaga biegłości zarówno w dokumentowaniu, jak i w uogólnianiu, i to od sprawności w praktykowaniu obu tych umiejętności zależy końcowy efekt.

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

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

Biograf może przyjąć różne strategie uwiarygodniania swoich ustaleń za pomocą materiału źródłowego. Na jednym biegunie znalazłaby się postawa Jerzego Ficowskiego, który włączał świadectwa osób znających Schulza w swoją narrację, zacierając odrębność tych świadectw. W ten sposób nawiązuje do poetyki dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej i skrywa fragmentaryczność swej narracji za iluzją ciągłości⁴. Na przeciwnym biegunie mieściłaby się biografia reportażowa, w której silnie stematyzowana jest sytuacja zdobywania świadectw, często ustnych relacji świadków⁵. Rolą biografów w takiej narracji jest przywoływanie różnych głosów i porządkowanie ich.

Sztuka cytowania

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Czy narratorka książki Anny Kaszuby-Dębskiej wzbudza w czytelniku zaufanie? W moim odczuciu nie. Cytowane obficie relacje nie służą bowiem uwiarygodnieniu ustaleń autorki, lecz zgoła je zastępują. Można wręcz odnieść wrażenie, że autorka nie tyle posługuje się cytataми, ile wyręcza się nimi. Rezygnuje z opowiedzenia zdarzeń czy opisywania postaci swoim językiem, co czyni jej narrację niejednorodną (choć zachowuje pewien koloryt). Zrzeka się pozycji przewodniczki po zgromadzonych materiałach, nie przeprowadza ich krytyki, nie komentuje ich tekstualnego charakteru (na przykład cech języka osób piszących świadectwa, zwłaszcza tych osób, które w chwili pisania swych narracji miały za sobą kilkudziesięcioletni okres emigracji, nieuchronnie odciskający piętno na ich polszczyźnie⁸). Musimy więc założyć, że cytaty przywoływane *in extenso* i nieopatrzone żadnym komentarzem są przez autorkę bezwarunkowo akceptowane, lecz nie znamy powodów tej akceptacji.

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

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

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

się od półstronicowego cytatu ze wspomnienia Michała Chajesa (o tym, że to list Chajesa do Ficowskiego z 1948 roku, dowiemy się zresztą dopiero, gdy zajrzymy do przypisów, gdzie jednak brakuje informacji, o który list Chajesa do Ficowskiego chodzi⁹). Cytowany przez biografkę fragment relacji zostaje następnie krótko sparafrazowany. Brak jednak autorskiego odniesienia do uprzednio przywołanego źródła, nawiązania do jego tekstualności. Zdania Chajesa zostają więc niejako przejęte przez biografkę i wszczępione w jej własny tekst.

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

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

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

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

Ze względu na sposób wykorzystania cytatów, a także na wielogatunkowość, ciekawy jest fragment dotyczący śmierci Schulza. Obejmuje on dwa rozdziały: „Koniec” i „Wiele śmierci Brunona Schulza”. Krótki rozdział „Koniec” składa się z dwóch części. Pierwsza to plastyczny, przypominający konwencję opisu miejsca zbrodni w powieści kryminalnej, opis krwi wypływającej z martwego ciała: „Z otwartych ust unosi się para. Ciepła jeszcze krew napęnia je po brzegi. Strużki płyną sinymi wargami, po brodzie i szyi, wypełniają małżowiny uszne, moczą włosy. Krwista plama rozlewa się wokół głowy. Powoli rozplywa, snuje krawężnikiem, sięga ulicy, meandruje pomiędzy kamieniami bruku” (BEG, 585). Autorka skupia się na wrażeniach zmysłowych: podkreślone zostają kolory, ciepło krwi, widok pary unoszącej się z ust w ostatnim oddechu, obraz kamieni bruku, którym spływa krew. Wydaje się, że w ostatnim zdaniu można dopatrzeć się Norwidowskiej frazy „Ideał sięgnął bruku”. Ten opis zostaje przerwany wyliczeniem wrażeń, których doświadczył sam Schulz: „Wcześniej huk. Zdziwienie. Krzyk. Myśl. Ostatnie mrugnięcie. Koniec” (BEG, 585). Następuje przejście od perspektywy świadka do perspektywy ofiary – choć można się zastanawiać, na ile wartościowy poznawczo (śmierć bowiem przekreśla możliwość jakiegokolwiek ekspresji¹⁰), a przede wszystkim na ile – i czy w ogóle – stosowny jest ten zabieg. W drugiej części tego rozdziału pojawia się dyskurs medyczny¹¹ – Kaszuba-Dębska rozważa medyczne skutki i rokowania dla osoby, która została postrzelona w głowę. Zastanawia się, czy Schulz umarł od razu, czy też umierał powoli, jakie miałby szanse na ocalenie w normalnych warunkach, a jakie miał w warunkach, w których się znalazł.

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

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

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

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

Przyznaję, że nie rozumiem, jaka jest funkcja takiego przedstawienia śmierci Schulza. Zestawienie tytułu relacji dotyczących tego samego wydarzenia mogłoby służyć dwóm celom. Albo przedstawieniu niedającego się rozplątać węzła pamięci i nieuniknionego fiaska dociekań, jak było naprawdę¹² (w duchu pisarstwa biograficznego i eseistyki historycznej Jarosława Marka Rymkiewicza), albo przeciwnie – hiperdokumentowaniu, podkreśleniu, że świadectwa są zgodne (ale tu akurat są nie w pełni). Pierwsze rozpoznanie prowadziłoby do banalnych wniosków (że przeszłość jest nam niedostępna, dostępna jest najwyżej polifonia pamięci), drugie nie daje się obronić w świetle dokumentów. W dodatku część relacji zostaje wpisana w ramę narracji realistycznej, w której z jakiegoś powodu do rangi istotnego szczegółu zostaje podniesiona secesyjna fasada kamienicy z *belle époque* (może celem miało być podkreślenie ohydy zbrodni przez kontrastowanie jej z pięknem elewacji). Warto zauważyć, że tematyka Zagłady Żydów ze względów etycznych jest obwarowana szczegółowymi dyrektywami poetologicznymi. Jedną z nich jest zakaz fikcjonalizacji i prymat narracji dokumentarnych¹³. Nie ulega wątpliwości, że ta reguła przedstawiania została tu złamana przez przemieszanie konwencji fikcjonalnej i dokumentu.

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

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

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

Józef i Brunio

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

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

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

Bruno i jego czasy

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

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

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

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

Żyjąc, tracimy dzieciństwo

Należy przypomnieć, że biografia to nie tylko zbieranie dokumentów, poświadczanie pojedynczych wydarzeń umieszczanych w sekwencji czasowej. Sztuka biografii to przede wszystkim sztuka syntezy. To takie porządkowanie zebranego materiału i sytuowanie go w odpowiednich kontekstach, które umożliwia odkrycie w historii życia jakiegoś wzoru¹⁵ czy ogólnej figury, czyniącej opowieść o cudzym życiu sensowną i użyteczną. Biografizowanie jest więc nieuchronnym przekształcaniem jednostkowego biegu życia w figurę symboliczną¹⁶. Anna Legeżyńska, szkicując paralelę między pracą biografa a pracą tłumacza, zauważa:

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

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

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

Jakąż więc dominantę, jaki wzór życia Schulza proponuje Anna Kaszuba-Dębska? Kluczową figurą jest tu zawarta w tytule formuła epoki genialnej. Przez ten termin o Schulzowskiej proveniencji Kaszuba-Dębska rozumie nie całe życie Schulza ani jego epokę, lecz formacyjny etap jego życia – dzieciństwo i młodość: „Z mojego osobistego spotkania z twórczością i biografią Schulza wyłania się ogrom spraw trudnych, bolesnych, niewyjaśnionych, dziwnych i smutnych, które już w dzieciństwie – genialnej epoce Brunona Schulza – wpłynęły na kształtowanie się osobowości i wszelkich talentów tego artysty” (BEG, 9). Dlatego też z takim entuzjazmem przyjmuje odkryte przez Łesię Chomycz¹⁸ wczesne opowiadanie *Undula*, jako że ten „utwór stoi na osi czasu najbliższej epoki genialnej, którą [autorka pragnęła – M.R.] przybliżyć” (BEG, 13).

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

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

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

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

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

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

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

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

używa autorka książki²⁰), pisze, że „będzie w jego życiu reprezentować epokę, w której on sam pragnął żyć, ale urodził się za późno” (BEG, 237).

Wiek niewinności Brunona Schulza zostaje zdruzgotany przez ciąg wydarzeń, w większości z drugiej dekady XX wieku, należących zarówno do porządku historii rodzinnej, jak i wielkiej historii. Przełomowy okazuje się rok 1910, kiedy szwagier Schulza, Mojżesz Hoffman, mąż Hani, popełnia samobójstwo. Rok później Schulz ma obserwować z okna masakrę demonstrantów na drohobyckim rynku podczas wyborów do parlamentu austriackiego. Zdaniem Kaszuby-Dębskiej skutkiem szoku spowodowanego tym wydarzeniem było osłabienie zdrowia Schulza, które doprowadziło do przerwania przez niego studiów we Lwowie. Wkrótce historia znowu daje o sobie znać – wybucha I wojna światowa i Bruno wraz z bliskimi muszą uchodzić z Drohobycza²¹. W czasie wojny w 1915 roku umiera cierpiący na gruźlicę ojciec, a kamienica przy Rynku – sceneria dzieciństwa Brunia – zostaje zniszczona. „Ta śmierć [śmierć ojca – M. R.] to koniec pewnej epoki, który zbiega się z doszczętnym unicestwieniem wszystkiego, w co Jakub wierzył i co budował” (BEG, 315) – pisze Kaszuba-Dębska i dodaje, że „Bruno nie może sobie znaleźć miejsca w świecie bez ojca, z którym nie dane mu było się pożegnać. Jedyne, co może zrobić, to zaprojektować nagrobek. Wraz ze śmiercią ojca i spaleniem rodzinnej kamienicy bezpowrotnie traci pełną kolorowości epokę genialną” (BEG, 317).

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

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

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

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

Mito-nieprawdy

Anna Kaszuba-Dębska chce sytuować się wobec wcześniejszych ujęć życia Schulza i jego legendy w sposób polemiczny i rewizjonistyczny. Pisz: „Moją intencją jest popularyzacja twórczości i osoby artysty totalnego, wciąż inspirującego innych artystów wizualnych i pisarzy na całym świecie, jak również zerwanie z powstałymi «mito-nieprawdami», może mającymi na celu budowanie legendy, ale niepotrzebnie i bezrefleksyjnie powtarzanymi oraz kalkowanymi. O Schulzu mówi się, że jako syn kupca bławatnego był biedny, ograniczony małomiasteczkowym horyzontem, że zginął z ręki gestapowca od strzału w tył głowy na ulicy miasta, którego nigdy nie opuszczał, nieopodał miejsca, w którym się urodził, że miał ogromny talent, choć był samoukiem bez studiów. Udowadniam, że to jedynie romantyczna półprawda” (BEG, 10). To niefortunnie sformułowane zdanie ukazuje elementy fałszywej legendy Schulza re-konstruowanej przez autorkę. Składają się na nią trzy biografemy – „mito-nieprawdy”, jak je nazywa Kaszuba-Dębska – ubóstwo Schulza, jego osiadłość (spędzenie całego życia w Drohobyczu oraz rzadkie i niechętnie opuszczanie rodzinnego miasta), a także – co dość zaskakujące – ograniczony kapitał kulturowy przejawiający się rzekomo w parafianstwie („ograniczeniu małomiasteczkowym horyzontem”) i w brakach w wykształceniu artystycznym. Pierwszą, wynikającą zapewne z konotacji zbanalizowanego określenia „skromny nauczyciel z Drohobycza” oraz z pamięci biedy galicyjskiej, autorka obala, przedstawiając sytuację materialną rodziny, w której na świat przychodzi Bruno Schulz – koneksje gospodarcze licznych krewnych rodziny Kuhmerkerów²², robiących kariery

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

zwłaszcza w szybko rozwijającym się ówczesnie przemyśle naftowym. Drugi element legendy – osiadłość – został wytworzony w pracach Jerzego Ficowskiego²³, który umniejszał rolę podróży Schulza i przekonywał, że były one co najwyżej przykrą koniecznością. Biografka skrupulatnie przedstawia podróże i pobyty Schulza poza Drohobyczem. Zwłaszcza ciekawie ukazuje rolę Zakopanego w kształtowaniu się Schulza jako literata w drugiej połowie lat dwudziestych i nawiązanych w tym miejscu znajomości. Trzeci element legendy Schulza – wyobrażenie go jako naturszczyka o ograniczonych horyzontach – stanowi zaskoczenie, trudno mi znaleźć dowody na istnienie takiego biografemu czy mitemu; wspominający Schulza raczej podkreślali jego szerokie horyzonty i wiedzę, jego droga edukacyjna zaś nie była okryta tajemnicą.

Mimowolna sylwa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Agata Tuszyńska: W cieniu

Nie żyje żadne z nich. Bruno Schulz zabity na drohobyckiej ulicy nie ma grobu. Jego narzeczona od niemal trzydziestu lat leży na gdańskim Srebrzysku. Nieustrudzony kronikarz i biograf obojga przeniósł się na warszawskie Powązki...

Najmłodszy z nich był Schulz. Najstarsza ona. Nad całą trójką zamknęło się niebo. Znieruchomiał czas. Przestały obowiązywać pieczęcie doczesnych tajemnic. To, czego nam nie wyznali, już na zawsze zabrali ze sobą. Skazani jesteśmy na intuicję i domysły...

Każde świadectwo przeszłości jest przypadkowe i niepełne. Tak jest również z listami Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego. Przetrwały tylko z jednej strony. Awers bez rewersu – jeśli nie liczyć jedyne go brulionu jego listu do niej, ostatniego listu, na który odpowiedziała. Jedenaście miesięcy później odebrała sobie życie.

Bez Ficowskiego i jego gestu czytelniczej wierności niewiele wiedzielibyśmy o autorze *Sklepów cynamonowych*. Zachwycony jego prozą jeszcze przed wojną starał się to wyrazić. Wobec wiadomości o śmierci Schulza postanowił go wskrzesić, wydrzeć zapomnieniu. Rozpoczął swoją wielką życiową kwerendę na tyle wcześniej, by zdążyć zebrać relacje żyjących. I pamiętających. Świadków losu drohobyckiego artysty, tych ważnych i jedyne, tych przygodnych i mijanych nieuważnie, znajomych, przyjaciół, uczniów. Przypadkowych depozytariuszy jego słów i obrazów, rękopisów i rysunków... I jego wiernych wyznawców.

Ogłaszał apele w prasie, szukał, namawiał, rozmawiał... Nie raz, nie dwa, wiele razy. I na przestrzeni wielu lat. Przypominał, zadawał pytania, drażył. Z pasją mozolnego archeologa odzyskał z pamięci wielu elementy, fragmenty, okruchy, kawałki... Stworzył w ten sposób największe puzzle w historii polskiej literatury. Ułomny wobec oryginału. I w swojej niedoskonałości monumentalny.

„Proszę o stałe utrzymywanie mojej osoby w głębokim cieniu” – pisze jesienią 1973 roku Józefina Szelińska i jest to prośba powtarzana po wielekroć w tej korespondencji.

Prośbę tę – czy polecenie może – odmienia przez przypadki i lata w podtrzymywanej na papierze przez niemal pół wieku rozmowie z Jerzym Ficowskim. Ze świadkiem i akuszerem jej pamięci, a także świadkiem jej walki ze sobą, z dawną miłością i własnym być albo nie być na scenie przeszłości. I coraz jaśniej oświetlonej arenie życia Wielkiego Brunona.

Zachowało się siedemdziesiąt dziewięć listów i kart pocztowych Józefiny Szelińskiej do Jerzego Ficowskiego z lat 1948–1990. Pisane ręcznie, pismem zawilgłym i nieczytelnym, lub na maszynie. Kartek pocztowych jest kilkanaście, w tym więcej bożonarodzeniowych niż wielkanocnych. Kilka widokówek znad morza (woda,

wydmy) i jedna z Tlenia w Borach Tucholskich. Większość to listy formatu A4, pisane po obu stronach, co jeszcze bardziej utrudnia lekturę. Czasem łaskawie używała maszyny do pisania, porządnie i oszczędnie, by nie tracić miejsca i wątku, jak przystało na nauczycielkę polskiego. Niewiele błędów, mało skreśleń¹.

Jego listy do niej – wedle oficjalnej i jedynej wersji zdarzeń – zaginęły. A więc znamy jedynie część ich listownej relacji – zachowane przez Ficowskiego JEJ listy. Jeśli nazwiemy je awersem, to rewers jest nieznany. Nieobecny w tym układzie planet.

Poznałabym ją po charakterze pisma. Takie mam wrażenie po latach obcowania z jej rękopisami. Jej pismo było jak ona. Wysokie i majestatyczne, odległe i splątane. Niedostępne. Nie bez powodu współczuła adresatowi przymusu odcyfrowywania własnych hieroglifów.

Pierwszy list napisała 6 czerwca 1948 roku w odpowiedzi na ogłoszenie Jerzego Ficowskiego w „Przekroju” o poszukiwaniach związanych z postacią Brunona Schulza. Znalazła właśnie to, choć publikował podobne anonse w „Kuźnicy”, „Odrodzeniu”, „Nowinach Literackich”... Mieszkała wówczas w Gdańsku-Wrzeszczu (ul. Sienkiewicza 8).

Odpowiadała na ogłoszenie nieznanego człowieka, który szukał śladów zmarłego artysty. To nie w jej stylu. A jednak. W odruchu żalu to zrobiła, obudzonej miłości czy rozpaczy? Wszystkie te słowa wydają się obce w jej słowniku.

Pisała z radością i zachęcała do spotkania. „Będę mogła Panu służyć – pisała – uratowaną z zawieruchy wojennej częścią utworów Schulza. Jestem w posiadaniu teki grafik i 1go sztychu bez kopii, kilku rysunków, jego autoportretów, kopii jego portretu namalowanego przez St. I. Witkiewicza oraz dwóch moich portretów pastelowych wykonanych przez B. Schulza. Dwa moje obrazy oraz bogata, bo około 200 listów licząca korespondencja B. Schulza ze mną, zaginęła w czasie wojny”.

Żyła otoczona jego rysunkami, tuż obok dwóch portretów, które jej namalował: w szarej garsonce (grzeczna, układna nauczycielka, nieco wyniosła,

1 Listy mają różną długość i różny rytm. Jest to wyraźne, choć obserwujemy tylko jedną stronę dialogu. Obecność adresata można czytać między wierszami. A jego komentarzy i strategii domyślać się z wątków, które podejmuje ona. To echo, podwójne echo jej obecności w tym węźle. Najwięcej listów – aż dziesięć – skierowała do niego w 1967 roku. Z tego też roku z 5 września pochodzi list najdłuższy – osiem stron – rękopiśmienny, na cienkich kartkach, zapętlony ręcznym ściąganiem, list-zwierzenie. Bezpośrednio po lekturze pierwszej książkowej publikacji Ficowskiego o Schulzu, czyli *Regionów wielkiej herezji*. Ficowski będzie tę opowieść uzupełniać w kolejnych wydaniach, wcielając kolejne znaleziska i obficie korzystając z obudzonych wspomnień Józefiny. W 1964 roku – pięć listów. Później po dwa lub trzy. Znowu pięć w 1973. Jeszcze sześć w 1976. Potem coraz mniej. W ostatnim roku korespondencji – 1990 – wysłała do niego tylko jeden krótki list, 28 sierpnia. Dokładnie miesiąc po ich spotkaniu. Zachował się zapis w kalendarzu Jerzego Ficowskiego na ten temat. A także brulion listu, który wysłał do niej po wizycie w Gdańsku. To było ich ostatnie słowo.

zasznurowana) i w żółtym kapeluszu (wręcz ekscentryczna). Którą z nich bardziej się stała po latach? Jaką siebie przypominała? A jaką chciała pamiętać? Ficowski jeszcze nic o tym nie wiedział.

Skarb, jaki oferowała, musiał mu się wydać imponujący. A jeszcze wzmianka o listach... Młody poeta znał jej nazwisko z dedykacji na *Sanatorium pod Klepsydrą*, ale czy wiedział, kim rzeczywiście była dla autora? Na pewno nie od razu. Nie wątpił, że kimś ważnym, w końcu dedykacja zobowiązuje. Muza? Namawiała do osobistego kontaktu i przyjazdu na Wybrzeże. Obiecywała, że to nie będzie przykre.

Nie musiało takie być, szczególnie dla kogoś o duszy szperacza. I ta obietnica... dwustu listów... Niejasna. Niby nieobecnych, ale istniejących kiedyś... Dziwię się trochę, że nie wyruszył natychmiast.

Nie pojawił się przez kolejne miesiące, co skonstatowała z pewnym zawodem w liście z końca listopada 1948 roku. Drugim wysłanym spod tego samego adresu. Dalej cisza. Na długo.

Po dwóch listach Szelińskiej z 1948 roku następuje szesnastoletnia przerwa. Nie wiadomo, czym spowodowana. Może Ficowski zajęty był własnym życiem, budowaniem rodziny, podróżami z cygańskim taborem, obowiązkami poety i ojca? W 1956 roku opublikował jedyny w owym okresie szkic o autorze *Manekinów* w „Życiu Literackim” – *Przypomnienie Brunona Schulza*. Nie wiadomo, czy i jak nań zareagowała. Może zawieruszyły się ślady ich ówczesnego kontaktu? Nie wiadomo, kiedy się poznali osobiście i gdzie. Może w Gdańsku, w bibliotece, którą kierowała od 1952 roku? Na pewno spotkanie odbyło się na jej warunkach, jak wszystko, co się potem miało zdarzyć. Kiedy się dowiedział, że jest doktorem filozofii po lwowskim Uniwersytecie Jana Kazimierza, nauczycielką z Drohobycza, znawczynią literatury?

Listowna rozmowa podjęta po latach nie podsuwa żadnych śladów. Nie ma w niej goryczy ani wyrzutów, jest więc prawdopodobne, że coś ją w pustym od korespondencji czasie żywiło.

W pierwszym liście po przerwie, w kwietniu 1964, informuje, że zmieniła adres. Kościuszki 107 m. 9 we Wrzeszczu pozostanie do końca jej miejscem na świecie. Ficowski w międzyczasie zmienił kilkakrotnie warszawskie adresy (Białobrzaska, Bacha, plac Inwalidów / Ochota, Stegny, Żoliborz), przez chwilę mieszkał też pod Warszawą, w Michalinie koło Otwocka.

„Z wyrazami poważania” lub „prawdziwego poważania” kończy Józefina Szelińska kolejną kartkę. Od początku powtarza w różnych wariantach – jak ostrzeżenie – „moja pamięć wykazuje niesłychaną zawodność”. Lub: „moja pamięć jest bez wczoraj”. Albo wreszcie: „to istne kuchenne sito”. A jednak adresuje następną kopertę.

Protestuje, jakoby mogła znaleźć listy Schulza gdzieś w swoich szufladach. Powtarza stanowczo, raz jeszcze, że zostawiła całą paczkę na strychu pod krokwią, opuszczając podczas wojny rodzinny dom w Janowie, zniecierpliwiona, że znowu

jest o to pytana. Dlaczego zostawiła listy, wiedząc o ich literackiej wartości? Czy mogłyby ją zdradzić? Nie wiem, czy Ficowski o to zapytał.

Potwierdziła, iż Bruno był mistrzem sztuki epistolarnej. Skwapliwie zgodziła się na przejrzenie odnalezionych przez Ficowskiego listów, w których jest wzmianka o niej. Dziękowała mu za taką możliwość. Za wrażliwość i takt. Dziękowała za trud przepisanie odpowiednich fragmentów. Godziła się na ich druk, ale pod warunkiem: „w ich objaśnieniach nazwisko moje zostanie pominięte”.

Ficowski musiał już wtedy wiedzieć, że Juna, o której piszą korespondenci Schulza – narzeczoną, katoliczką, którą miał poślubić – to jego gdańska korespondentka. Musiał zatem rozumieć, jak trudna będzie to dla niej lektura. Czy się zawahał? To gest szlachetny, ale i brutalny jednocześnie. Łaskawy wobec jej uczuć, a wobec prawdy zapisu?

Czy to wtedy właśnie wymyślili tajemniczą „J.[...]”?

Mam wrażenie, że Szelińska nie zdawała sobie sprawy, na co się decyduje. Później wchodzenie w dawno zabliznione obszary przeszłości zaczęło ją wciągać. Pochłaniać. Stało się zajęciem dotkliwym, ale w pewien sposób koniecznym.

Nie wiedziała, że jej Bruno miał przyjaciółkę, powiernicę, Romanę Halpernową, z którą konsultował kolejne etapy ich związku. Jej zwierzał się z tego, jak ona – Juna – go kocha („tak żarliwą miłością nie darzyła mnie dotąd żadna kobieta... tak wielkie uczucie zniewala mnie i zobowiązuje...”). Radził się, czy decyzja o małżeństwie jest słuszna, czy nie osłabi ono jego twórczej potencji, nie zaszkodzi talentowi, nie uczyni zeń mieszczańskiego filistra. Bywało, że „degradował ją do zwyczajnej Józi”...

Niedyskrecje Schulza musiały ją boleśnie dotykać. Nie tylko w listach do Halpernowej, lecz także zaprzyjaźnionych Brezy i Waśniewskiego. Jednemu skarżył się na hipochondrię Juny, drugiemu donosił w końcu o uldze po zerwaniu z narzeczoną.

Nie dawała tego po sobie poznać. Milczała, choć musiała potraktować to jako poważne naruszenie zaufania ze strony wybranego mężczyzny. O jej uczuciach dyskutował z obcymi? I o religii? O ich bliskości? To zdrada tajemnicy. Potraktowała ją podobnie jak późniejszą wiadomość z innego źródła o swoim rzekomym samobójstwie. Zlekceważyła i zamazała, zalepiła pieczęcią milczenia.

Dziesięć dni później nalegała raz jeszcze: „Co do listów... bardzo proszę o zasadę generalną – o zupełne wykropkowanie i pominięcie mego imienia i nazwiska poza inicjałami i o nierozszyfrowywanie go w żadnym komentarzu. Ponadto proszę o ujęcie w nawias [...] pewnych partii, które pozwoliłam sobie zaznaczyć w tekście listów ołówkiem”.

Jest stanowcza i zdania nie zmieni. Miała pamięć. Miała historię. Była świadkiem. Bezcennym. Jedynym. Nikt tak jak ona nie był z Schulzem i przy Schulzu. Żadna z ocalałych kobiet. Żadna z tych, które Ficowski mógł poznać. Do których pamięci mógłby sięgnąć. Podjęła grę. Co więcej, sama ją zainicjowała, zgłaszając się na wezwanie. Czy grała z pozycji siły? To ona miała rysunki, portrety i pamięć.

Ona dyktowała warunki, bo miała coś, na czym jemu zależało. I czego nie był w stanie uzyskać od kogoś innego. Była jedyną kobietą mogącą „świadczyć” w takim charakterze.

Ficowski nie wahał się, był pewny, że trzeba przystać na jej warunki. Oswajał ją. I nie chciał spłoszyć. Podsuwał jej kolejne listy i nie drukował żadnych fragmentów bez jej zgody. Ani wtedy, ani później. Efektem było aż trzydzieści ominięć w edycji listów Schulza wydanej za jej życia.

Po spotkaniu w lutym 1965 robiła sobie wypowiedzi, że nie sprostала zadaniu. Odmalowała portret Schulza być może inny, niż spodziewał się jego biograf – artysta pochłonięty w nim człowieka. Czy należy to potraktować jako próbę samousprawiedliwienia po latach? Racjonalizowania powodów rozstania? Wyraziła też opory – po raz pierwszy i nie ostatni – wobec tendencji do „ściślej dokumentacji”... Zmarły ją bezowocne poszukiwania Ficowskiego na Ukrainie, tak śladów Brunona, jak i jej własnych.

Nie chciała istnieć jako bohaterka nieszczęśliwej miłości Schulza, ale nie próbowała skazać się na nieistnienie. Prosiła o wykreślenie swego nazwiska, lecz pozostawiała „J.”. Chciała zatem czy nie chciała? Chciała, ale na własnych zasadach. Bezimienna miała dość wyrazistą osobowość. I jednak obecność na planie życia autora zaginionego *Mesjasza*.

Po lekturze pierwszej książki o Schulzu – *Regionów wielkiej herezji* (1967) – Ficowski wyraźnie zyskuje w jej oczach. Komplementuje go za wrażliwość, przenikliwość i dotknięcie istoty Schulzowskiej tajemnicy. Tak w artystycznym, jak w człowieczym sensie. Nazywa jego dzieło pomnikiem, jaki tylko poeta pocie może wystawić. Wdzięczna mu jest za tę „doskonałą i pięknie napisaną książkę”. W końcu oddaje hołd jej mężczyźnie. To nic, że porzuconemu. I niedorastającemu do jej wyobrażeń i wymagań. Życiowo niewiele miał do zaproponowania, ale zawsze doceniała jego artystyczną wielkość.

Jest teraz bardziej skora do zwierzeń. A przynajmniej tak się wydaje. Dopowiada, a może teraz dopiero naprawdę opowiada historię ich związku. Oczywiście taką, jaką chce utrwalić. I tylko taką. Zaczyna od pierwszego spotkania, prowadzi przez kolejne seanse portretów, „któraż pani Bovary odmówiłaby artyście?”, rosnącą wzajemną fascynację... Czas trwania narzeczeństwa, nadzieje, zawody, odurzenie, zamęt... Bruno kobold, ich wspólne stany taediowidalne... Píše o zaprzędaniu Brunona własnej twórczości, o jego związkach z Rilke i Kubinem, o odmienności nigdy przez nią niepoznanej. O tym wszystkim, co z czasem stanie się narracyjną kanwą ich czteroletniej relacji. Jej swoistą legendą.

Koryguje chronologię, dodaje wspólne lektury, filozoficzne dysputy, zakopiańskie wakacje i towarzyskie konkiety. Zakopane, Witkiewicz, Kasprowiczowa, Szuman... Prowadzi przez meandry spacerów, opowieści, spotkań... Przez olśnienie słowem i aurą, jakiej nikt inny nie stworzył. Stara się przedstawić dramat tego związku, niemożność bycia razem dwóch istot tak różnych i mających tak inne oczekiwania w stosunku do świata i ludzi.

Odsłania kulisy powstania pierwszego przekładu *Procesu* Kafki, jej autorstwa, z inicjatywy Brunona i z jego nazwiskiem na okładce. Detale, rachunki, podział chwały. Trochę uściśleń, odwróconych drobiazgów, literówek pamięci. Tu po raz pierwszy mówi o „ciężkiej chorobie – świetnej ucieczce”... która pomogła jej rozwiązać ów niemożliwy związek.

Czy wówczas naprawdę zaufała Ficowskiemu? Wygląda to tak, jakby dopiero wtedy przekonała się o jego uczciwych zamiarach. Ale czy kiedykolwiek komukolwiek zaufała? Nie od niej dowiedział się o jej pochodzeniu, o ojcu adwokacie Schrenzlu-Szelińskim, o wystąpieniu Brunona z gminy żydowskiej, by ją poślubić, o szukaniu rozwiązania, by wziąć ślub cywilny, badaniu możliwości w Katowicach. Nigdy nie wyznała, że po rozstaniu z Brunonem chciała pozbać się życia. Takich informacji nie udzielała nikomu. Stosowała zasadę ograniczonego zaufania do ludzi, nawet tak użytecznych jak biograf Brunona.

W pierwszym wydaniu *Regionów wielkiej herezji* Ficowski opublikował fotografię dziecka, jak sądził – małego Brunona. Okazało się, że to zdjęcie Józefiny. Sama mu o tym napisała, porażona znaczącą pomyłką. Jakby w symbolicznym geście połączył tych dwoje ponownie: jego – osieroconego artystę – i ją – niedoszłą wdowę po nim. To ta więź jest istotą korespondencji Szelińskiej z Ficowskim.

Przez kolejnych dziesięć lat pisali do siebie często. Ich więź stała się bardziej dynamiczna, ale i sięgała innych sfer. Szelińska sekundowała Ficowskiemu w recepcji *Regionów*, chwaliła go, zauważała „podskórny żar w zamaskowanym obiektywizmie kronikarza faktów i cyfr”. Złościła się na nieudolną krytykę książki w prasie czy amatorskie próby naśladownictwa Schulza w prozie lub teatrze. Jednocześnie odkrywała jego, Ficowskiego, „trudną i piękną” poezję. Czytała opowiadania. Posyłał jej regularnie książki, własne i traktujące o autorze *Sklepów cynamonowych*... Ganiła jego skromność – to, że chce pozostać tylko schulzoznawcą. Bywała momentami szczodra w literackich komplementach i niesieniu pisarskiej otuchy.

Po przesileniu Marca '68, konieczności przeżycia raz jeszcze echa wojennego lęku częściej bywała przygnębiona. Sama złożyła rezygnację z funkcji kierownika biblioteki, jeszcze w kwietniu, zanim wszystko rozpętało się na dobre. Przez kolejne lata – aż do emerytury – pracowała w informatorium.

„Czekam na słońce, na cud, na zastrzyk woli” – pisała. Skarżyła się na „pustkę i próżnię”, w których żyje. Na ciężkie dni, szarość wrażeń, chęć ucieczki. „Mój dzień dzisiejszy jest bez jutra” – pisała, mając sześćdziesiąt sześć lat. Na ile to echa przeżyć dawnych, wzmocnione marcową pogroźką? Na ile egzystencjalne doświadczenie samotności istoty dotkliwie nią doświadczonej? Kiedy skończyła siedemdziesiąt lat, swoje samopoczucie określała kalką – „stosownie do wieku”, a nastrój – „stosownie do rzeczywistości”. Nieodporna była na polityczną truciznę. I na społeczne niepokoje.

Łakomie i wytrwale towarzyszyła schulzowskim odkryciom Ficowskiego. Czasem pobudzona cudzymi wspomnieniami od nowa rozgrzewała własną pamięć. Innym razem wspominanie – te wędrowki po cmentarzu – przenikały ją

„beprzedmiotowym smutkiem”. Dodawała do nich „nieszczęsne przygnębienie”. Więc może Schulz miał rację, pisząc do przyjaciela o jej dotkliwych zmianach nastroju i emocjonalnym nieopanowaniu? Wyznawała, że trudno jej czytać listy Brunona bez przykrego uczucia „mieszaniny winy, żalu, smutku i niechęci”... Słabła wówczas i odmawiała współpracy. Milkła. Ratowała się lekturą i wędrownkami po lesie. Uciekała w Bory Tucholskie, kiedy tylko mogła. Przypominały jej okolice rodzinnego Janowa, gdzie zbierała grzyby w bukowych i sosnowych lasach.

Niekiedy zwracał się do niej o radę, korzystał z podpowiedzi, powierzał korekty niemieckojęzycznych tekstów. Doceniał nie tylko jej udział w losie Schulza, lecz także wykształcenie, odczytanie i literacki smak (redakcja kalendarium, konsultacja niemieckiego przekładu, korekty tekstów w języku francuskim, namowa do kontaktu z profesorem psychologii Szumanem). Starła się być pomocna, choć nie opuszczało jej zniechęcenie. I rozczarowanie ludźmi. Roznieciło je ponownie, a może przypieczętowało swoiste nadużycie dawnej znajomej, która wystawiła na sprzedaż rysunki Schulza i jej, Józefiny, historię. Nie mogła jej zapomnieć transakcji z Muzeum Literatury. Ficowskiego powoływała na świadka tej przykrości i nieojalności.

Szelińska była jedyną spośród świadków życia Schulza, z którą Ficowski pozostał w kontakcie przez tyle lat. Najpierw służyła mu pamięcią, była źródłem, z którego czerpał (na tyle, na ile pozwalała). Potem traktował ją jak przyjaciela we wspólnej pasji – dzielił się z nią kolejnymi znaleziskami, wiedząc, że ją to obchodzi i zajmuje. Na pewno tak, jak jego samego, a może bardziej – jak nikogo innego na świecie. Latami dostarczał jej kolejne tomy schulzowskich wydań, albumów, tłumaczeń, na które zawsze żywo reagowała. Dziękowała.

Czy biograf wiedział, jak to jest, kiedy się zwiedza własną przeszłość, potykając się o fragmenty cudzej pamięci? Wracaly skrywane lęki, budziły się demony. Nie chciała takich luster. A on – podrzucając wspomnienia – stale je przed nią stawiał. Dostarczał kadry z przeszłości, nigdy nie wiedząc, którą poruszą strunę. Rzadko dawała poznać, jak ją to męczyło.

„Puste miejsca po kimś nigdy nie bywają puste” – pisała w 1971 roku. Rozrastają się we wszystkich kierunkach, nie wystarcza im obszar wyznaczony dla żywych. Ten, którego już nie ma, nie mieści się w ciasnym kręgu ogarniającym go za życia.

Rozmowa z Ficowskim była dla niej zaprzeczeniem rozpaczy. I niemiłknącym dialogiem z nieobecnym. Wypełniała samotność, która stała się jej domem.

Byli ciekawą parą dziwacznych spowiedników. On wysoka, postawna, władcza. On szczupły i drobny, a jeszcze piszący maczkiem. Ona z naleciałością gotyku – strzełście. On przypominał Schulza. A u boku swojej drugiej żony, Biety, przypominał Schulza z Szelińską.

Czy się zaprzyjaźnili? Reagowała troską na jego kłopoty w życiu prywatnym, na wieści o depresji i chorobach, rozwodzie i śmierci matki. Rozumiała słabość i niemoc. Sekundowała nowemu związkowi, dopytywała o zdrowie córeczki. Pytała o domek nad Bugiem i włamanie. Dzielili się bólem. On po śmierci matki,

ona – brata. Ale z obietnic pokazania rysunków Schulza często niewiele wychodziło, podobnie z pozwoleniami na zdjęcia. Odwoływała wizyty, i to zawsze wtedy, kiedy przyrzekała podzielić się czymś ważnym. Mając osiemdziesiąt lat, po raz kolejny zdementowała pogłoskę o swojej próbie samobójczej. Jednym zdecydowanym zdaniem. Nadal zaprzeczała. Sobie?

Nie broniła się ani nie zastrzegała. To także był element gry. Wymawiała się zmęczeniem lub kłopotami. Nie wyjaśniała. Jeśli się tłumaczyła, to tylko z korespondencyjnych zaniedbań i opóźnień w podziękowaniach za kolejne dary. Nigdy z kostiumów, jakie zakładała, ani z masek. Ani z kapelusza z woalką. Ficowski z czasem zrezygnował z dociekań. Towarzyszył jej w coraz bardziej żmudnej codzienności. I mimo wszystko – stale na coś liczył. Jako nałogowy wielbiciel Schulza marzył o odkryciu kolejnego rysunku, kontemplowaniu innego. Pożądliwie myślał o tym, co kryją szafy gdańskiego mieszkania Józefiny.

Była najważniejszą korespondentką Ficowskiego, może i najbliższą z schulzowskiej konstelacji. Mimo rzeczowości relacji. I chłodu. Mimo dystansu. Do końca. Ich korespondencję określał adresat mianem „bezcenna”. W swoich kolejnych książkach obficie się nią posługiwał. Z czasem cytował coraz większe fragmenty.

Rytm ich kontaktów stopniowo słabł, ożywiał się jednak po kolejnych publikacjach. W 1986 roku dziękowała mu za „cenny dar” – *Okolice sklepów cynamonowych*, wzruszona dedykacją: „Józefinie Szelińskiej szkice te poświęca autor”. Czuli, że nawias otwarty dedykacją Brunona z *Sanatorium pod Klepsydrą* w 1937 roku po pół wieku został symbolicznie zamknięty ręką Ficowskiego. Jej rola, jej nieobecna obecność w życiu Schulza została po raz kolejny nagrodzona.

Przeciwna była genealogicznemu szperactwu. Więc i sama go nie uprawiała. Niecierpliwiło ją to. Oburzało. Pisała o tym z naciskiem i kilka razy. Po co to odgrzebywanie przodków, niearyjskich nosów i obrzezaczy? Komu potrzebne docieranie do zamazywanych tożsamości i skrywanych korzeni? Zaśmieszanie tekstu znaleziskami, które przynależą do przypisów, do kuchni literatury, a nie na jej reprezentacyjne schody.

Męczyły ją szczególnie powroty w drohobyckie klimaty, ów krąg „plemienno-rodzinny”, który ją drażnił i z którym nie chciała się utożsamiać.

Czemu to służyło? – denerwowała się. Ujawnianie danych i nazwisk, tropienie. Użyła kilku wykrzykników. Ficowski zachowywał się, jakby nic nie rozumiał. Jej losu w cieniu wojny, jej lęku przed odkryciem, zmieniania kryjówek... Wydarzenia Marca '68 jedynie ów lęk ugruntowały. Czy rzeczywiście sądził, że dociekanie tak zwanej prawdy miało największe znaczenie? A przecież ona wiedziała, że nie ma. Najważniejsze było przeżyć. Ale tego nigdy mu wprost nie powiedziała.

Wielokrotnie wyrażała swoje zdanie o przynależności Schulza do kultury polskiej, a więc i odpowiedniego dlań miejsca w Alei Zasłużonych na Powązkach. Należy do żywych, jak Tuwim czy Słonimski – „gablota muzealna, jaką byłby dla niego cmentarz żydowski jest niewłaściwa”. Walczyła o jego status w świecie artystycznym i w obszarze języka, którym tak wspaniale władał. Nigdy nie opuścił jej lęk.

Znamy kilka jej zdjęć. I niedokończone życiorysy pisane jej ręką. Różne na różne okazje. Zwykle w barwach ochronnych. Na ile się da, na wszelki wypadek zacierające ślady. Oddalające rzeczywiste lub rzekome niebezpieczeństwo.

Była wykształconą polonistką i pedagogiem. W pewnej chwili, pięć lat po wojnie, zrezygnowała z uczenia. Została bibliotekarką, gdyż to dawało jej możliwość przebywania wśród książek. Zamknęła się w świecie słów. Chodząc po bibliotece, między półkami i regałami, była niejako w tej samej rzeczywistości sztuki i lektur, którą przed laty dzieliła z Schulzem.

Ficowski wierzył w cuda. I ja w nie wierzę. Może w jakiejś skrytce, w jakimś schowku, niekoniecznie zgodnie z katalogiem, objawi się nam na nowo Bruno Schulz. We Wrzeszczu, w dawnej Bibliotece Pedagogicznej, która należy obecnie do Uniwersytetu Gdańskiego, znajdują się książki Schulza katalogowane jej ręką. Mam przeczucie, że jest tam też coś więcej. Może owe legendarne miłosne listy ze słowami, które paliły papier...

Nie wiemy, co się stało z listami Jerzego Ficowskiego do Józefiny Szelińskiej. Zniszczyła je, schowała? Czy kiedykolwiek się dowiemy? A może podzieliły los innych rekwizytów jej życia? Podobnie nieznany jest los spuścizny, o której Szelińska pisze w kilku odsłonach zaciekawionemu adresatowi. Obrazy, rysunki, księgozbiór narzeczonej nie są dostępne światu. Jej mieszkanie wraz z zawartością przejęła rodzina. Nie ma wglądu w jej „dowody na istnienie”. Wedle spisu, który udało się zrekonstruować z jej listów, była w posiadaniu dość pokaźnych zbiorów – tak rysunków, jak cliché-verre’ów, pastelów Schulza, ale i portretów Witkacego, a także cennego księgozbioru w oprawach Schulza i z jego dedykacjami. O tym, że istniały, świadczą zaledwie kilka fotografii, które za zgodą właścicielki wykonał Ficowski. Zdokumentował część zbiorów. Są to jedyne świadectwa gwarantujące istnienie tych dzieł sztuki.

W ostatnim liście, który do niego skierowała, 28 sierpnia 1990, pisała o swoim złym położeniu i bezsensownej egzystencji. O tym, że leki przeciwbólowe nie skutkują. O niechęci do wszelkich transakcji materialnych i braku energii na poruszanie kwestii „ideologicznych”. To pierwsze w odniesieniu do propozycji Ficowskiego kupna rysunków Schulza², drugie – jako komentarz do odnalezionego autoportretu z podaniem Brunona o przyjęcie do sowieckiego Związku Zawodowego w 1940 roku.

2 W sierpniu 1990 Ficowski zapisał w kalendarzu taki oto plan pracy:

„Porozumieć się z p. Szelińskim (z Wwy) – tel. w spr. p. J.

Leki od K. – przeciw bólom kostnym

kolorowe odbitki – dla J.

13 sierpnia – list do Szelińskiej (na brudno)

30 czwartek: list od Szelińskiej (odmowa sprzedaży) i dalej strategia: zgoda/cofnięcie jej. Do Gdańska nie jadę, sprawa upadła”.

„Dziś na wszystko już za późno”... – pisała.

Minęło niemal trzydzieści lat od jej śmierci. Ciągłe nie możemy spojrzeć w twarz jej portretom. Pozostawiła ciekawość, której nie sposób zaspokoić.

Nie chciała być bohaterką banalnego romansu. (A czyż nią nie była...?). Tabletki. Dzwonek po pomoc. Zerwanie. Po kilku miesiącach ukazała się książka z zapisaną zawczasu dla niej dedykacją Schulza w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Ironia losu? To wtedy jej nazwisko zostało na zawsze przypisane do jego prozy.

Walczyła o siebie. Broniła własnej prawdy. Nie mogła sobie pozwolić na wyjście z cienia. A może nie chciała?

Żyła w cieniu wojny. I w cieniu mężczyzny, którego przed laty opuściła. Nie potrafiła się z nim rozstać. Żyła w lęku. Cień miał ją chronić. Aż stała się cieniem.

Dopóki mogła, broniła Bezimiennej. Wiedziała, że to „dożywotnie” przyrzeczenie. Potem można już było otworzyć pieczęć tajemnicy. I Ficowski to zrobił...

Nie wiemy, jak się dowiedział o jej śmierci. Nie uczestniczył w pogrzebie³. W jego archiwum znajduje się kartka z trzema nekrologami Józefiny Szelińskiej – od rektora Uniwersytetu Gdańskiego, od pracowników biblioteki i od rodziny. Na jej grobie rzadko leżą kwiaty.

3 Ficowski odnotował informację o jej śmierci pięć dni później, między zapiskami dotyczącymi codziennych spraw (poczta, spacer, atak astmy papierosowej).

[horyzont dzieła]

Piotr Millati: Mamy *Mesjasza*!

Żadne marzenie, choćby nie wiedzieć jak absurdałne i niedorzeczne,
nie marnuje się w wszechświecie.

Bruno Schulz *Republika marzeń*

1.

Mamy *Mesjasza*!

Po tylu latach daremnych poszukiwań, pogoni sensacyjnymi tropami, które zawsze się urywały, budowania na temat losów tej książki karkołomnych hipotez i wątpliwych domniemań, wirowania w kołowrocie rozbudzanych nadziei i zaraz gaszących je rozczarowań – *Mesjasz* wreszcie się odnalazł.

Wydawało się, że sprawa jest beznadziejna, że szukano już wszędzie, gdzie to możliwe. A więc *Mesjasz* ostatecznie zaginął, dzieląc los tak wielu listów i obrazów Schulza, które z jakąś szczególną bezwzględnością unicestwiała ciężące nad nim fatum.

Ostatnim akordem tego narastającego pesymizmu i małostkowego braku wiary były coraz częściej i śmieiej powtarzające się głosy, że nigdy nie znajdziemy *Mesjasza*, ponieważ go nigdy nie było – Schulz po prostu go nie napisał.

Tymczasem wszystko, czego było trzeba, to ufnie i z wiarą poczekać na jego przyjście.

Czuję, teraz już całkiem wyraźnie, narastające zniecierpliwienie i niedowierzanie u czytających te słowa. Proszę o jeszcze jedną chwilę. Zaraz się wszystko wyjaśni. Ale póki co, pozwolę sobie tutaj na niewielki suspens. Koncept, na jakim opiera się cały mój tekst, jest jego głównym atutem, więc jest zrozumiałe, że staram się jeszcze opóźnić chwilę, gdy będę zmuszony odsłonić jedyną kartę, którą mam w dłoni.

„Rękopisy nie płoną” – zapewnia nas Woland w *Mistrzu i Małgorzacie*. Szczególnie takie rękopisy jak *Mesjasz*, dla którego fakt, że nigdy go nie było, albo że istniał tylko we fragmentach, nie ma żadnego znaczenia. *Mesjasz* zawsze był obecny w naszej zainfekowanej jego legendą wyobraźni jako *opus magnum* Schulza – dzieło, które przewyższało to wszystko, co wcześniej stworzył. Kiedy Jerzy Jarzębski w jednym ze swoich licznych tekstów o Schulzu pisał: „*Mesjasz*, którego nie ma, także należy do kanonu”¹, to tylko potwierdzał to powszechne przekonanie.

Puste miejsce po wielkiej, choć nienapisanej książce nie może jednak wiecznie pozostać pustym. Żarliwe pragnienie, aby wreszcie zaistniało coś, co nie znalazło się w ogromnym rejestrze bytów tworzących nasz świat (choćby powinno), prędzej czy później zrobi swoje. Taka samotrawiąca się próżnia, która ziele w miejscu bolesnej nieobecności, jest niczym kosmiczna czarna dziura. Zasysa do swego wnętrza energię, a jej kumulacja, kiedy osiągnie punkt krytyczny, musi w końcu doprowadzić do Big Bangu.

I tak się właśnie stało. Wszyscy usłyszeliśmy tę eksplozję, ale niemal nikt nie zrozumiał, co naprawdę ona znaczyła. Mamy więc *Mesjasza*, choć nie zdajemy sobie z tego sprawy.

Być może stoi na jednej z półek w naszym domu niegdyś nabyty z cichym entuzjazmem albo podarowany nam z okazji świąt czy urodzin. Zrobić komuś z niego prezent należało parę lat temu do dobrego tonu (zjawisko to wyjaśnia fakt stosunkowo niezłej sprzedaży tego rodzaju książek).

Jego nadzwyczajna objętość onieśmiela umysł i paraliżuje wolę przeciętnego posiadacza. W pierwszej chwili wydaje się, że przeczytać go od deski do deski to przedsięwzięcie w rodzaju podróży kajakiem przez Pacyfik albo samotnego wejścia w trampkach na któryś z ośmiotysięczników.

Z tego powodu z reguły pozostaje nieprzeczytany i pokrywa się kurzem. Cierpliwie czeka na swój czas, ale gdy ma już on nadejść, wypada z kolejki, wypchnięty przez krótsze i mniej wymagające książki. Spełnienie obietnicy jego lektury co roku odkładane jest na kolejny urlop, na kolejne wakacje, kolejny długi weekend.

Jak wygląda *Mesjasz*? Słowo, które pierwsze przychodzi na myśl, by go opisać, to k s i ę g a. Oto trzymamy w ręku g r u b y i c i ę ż k i f o l i a n t, niepodobny do zwykłych, „cywilnych” książek. Swoimi paginatorami, schodkowo biegnącymi przez całą objętość znajdującego się między okładkami boku, przypomina stary mszał.

Kiedy go otworzyć w dowolnym miejscu, zapewne ukaże się naszym oczom jedna z wielu map czy rycin z odległych epok. Cyfry oznaczające strony biegną

¹ J. Jarzębski, *Miasta, rzeczy, przestrzenie*, Gdańsk 2019, s. 234.

na wspan – od końca do początku. Dlatego kartkując go, mamy poczucie, jakbyśmy nagle stanęli na głowie, co wywołuje jej krótkotrwały zawrót.

Tak. Już się domyślamy, co to za książka. Nie trzeba więc dodawać, że okładkę wypełnia tasiemcowaty, rozłożony na wersy niczym wiersz, barokowy tytuł: *Księgi Jakubowe albo wielka podróż przez siedem granic, pięć języków i trzy duże religie...*

2.

Nie będę ukrywać skali swego zachwytu dla tej niezwyklej powieści Olgi Tokarczuk, choć ci, którzy go nie podzielają, zapewne będą zażenowani pretensjonalnością tego rodzaju uzewnętrznień. W niezliczonych tekstach o literaturze pisanych każdego roku przez równie niezliczonych filologów niemal nie ma miejsca na podobne wyznania. Tak jakbyśmy zapomnieli, że *philologia* to etymologicznie „miłość słowa” (no dobrze, może nie do końca miłość, ale jednak umiłowanie), a najważniejszym powodem, dla którego czytamy książki i chcemy o nich pisać, jest czysta i bezinteresowna przyjemność obcowania z nimi.

Tymczasem gdy sięga się po przeciętny tekst należący do tego gatunku, odnosi się wrażenie, że zrodziła go nie czytelnicza namiętność, ale to, co kiedyś zwykło się określać „należnym obowiązkiem małżeńskim”.

Wiem, że nie jest to do końca prawda, że ta powściągliwość, ten wstyd uczuć (zarówno dobrych, jak i złych) bardziej niż z ich braku wynikają z dyktatu obowiązującej konwencji. Czasem jednak warto ją zignorować, pozwolić sobie nawet na bezwstydną banał, aby dać w ten sposób widzialny znak, że ostatecznie wszystkim nam nadal chodzi o to samo.

I robię to właśnie teraz, pisząc to zdanie składające się wyłącznie z wyświechtanych zwrotów (podobnie jak cały język naszych uczuć):

Od pierwszych stron *Ksiąg Jakubowych* nie miałem wątpliwości, że czytam książkę będącą jednym z najwybitniejszych osiągnięć literatury współczesnej, książkę będącą zdumiewającym arcydziełem intelektu i wyobraźni, brawurowym popisem pisarskiego rzemiosła, imponującym świadectwem ogromnej wiedzy i błyskotliwej erudycji.

Jednym z wielu powodów, dla których chcę widzieć w *Księgach Jakubowych* szczęśliwie spełnione i pełnoprawne zastępstwo Schulzowskiego *Mesjasza*, jest właśnie ich artystyczna wielkość.

Wielkie i puste łóżysko po nienarodzonym *Mesjaszu* mogła wypełnić książka tylko wielka jak on. Na szczęście nie muszę tu uzasadniać wielkości *Ksiąg Jakubowych*. Zrobił to za mnie Komitet Noblowski oraz dziesiątki tekstów, jakie dotąd napisano o tej wydanej już sześć lat temu powieści. Zirytowanych moją gołosłownością odsyłam do nich.

3.

Czy Olga Tokarczuk jest jedną z nas, to znaczy – czy należy do rozsianego po całym świecie nieformalnego stowarzyszenia fanatycznie żarliwych czcicieli prozy Schulza? W jego szeregach znaleźli się choćby Bohumil Hrabal, który co roku zasiadał do ponownego czytania wszystkich jego opowiadań, czy Danilo Kiš, zafascynowany Schulzem do tego stopnia, że jego powieść *Ogród. Popiół* można by w zasadzie uznać za wiernopoddaną wariację na temat Schulzowskiego świata.

Jestem przekonany, że tak, choć opieram to przekonanie bardziej na mocnych poszlakach niż niezbitych dowodach.

„Świat nie jest [...] taki, jaki się wydaje. Jest go o wiele więcej – ukrytego, schowanego, niejasnego [...]”² – pisze Olga Tokarczuk w jednym z esejów z tomu *Czuły narrator*. Można te dwa zdania uznać z filozoficzne credo zarówno jej, jak i Schulza.

W *Czułym narratorze*, będącym przede wszystkim pochwałą literatury, Tokarczuk mówi o Schulzu kilkakrotnie. Jest on dla niej pisarzem szczególnie, ale nie aż tak wyróżnianym jak choćby darzony „miłością głęboką i bezgraniczną” Edgar Allan Poe czy Zygmunt Freud, który przywrócił jej wiarę w wartość tajemnicy, a więc tego wszystkiego, co wymyka się próbie racjonalnego wyjaśnienia³. Znamienne, że temu ostatniemu poświęciła zdecydowanie najwięcej miejsca w tekście dotyczącym jej literackich inspiracji, na który się tutaj powołuję.

Schulz miał się pojawić w jej życiu „za sprawą pierwszego chłopaka” i wywołać wraz z pisarstwem Faulknera „cichą lekturową rewolucję”. To dzięki nim zetknęła się z innym niż dotychczas rodzajem czytania. Cechowało je „cierpliwe zagłębianie się w wielopiętrową, skomplikowaną, pełną znaczeń strukturę świata [...] nieustanne schodzenie w dół albo może podążanie w górę po krętych schodach niejednoznacznych obrazów”.

Schulz w innej jeszcze konstelacji – tym razem z Singerem – wywołując „literacki zachwyt”, uzmysłowił jej istnienie nieprzebranego bogactwa kultury polskich Żydów, niemal wygumkowanej z peerelowskiej rzeczywistości, oraz fakt trwającego przez kilka stuleci splotu ich losów z historią Polski.

Kilka stron dalej Tokarczuk wymienia Schulza jednym tchem z pisarzami reprezentującymi szczególnie jej bliski fenomen Europy Środkowej – Kafką, Meyrinkiem, Kubinem, Toporem. Ich książki odegrały wielką rolę w jej literackiej edukacji, gdyż „miały odwagę opisywać dziwność świata”.

2 O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Warszawa 2020, e-book.

3 Ibidem.

Głębokich powinowactw między Brunonem Schulzem i Olgą Tokarczuk, jeśli zestawić ze sobą ich literackie światy, można odnaleźć zaskakująco wiele. Najważniejsze z nich trafnie uchwyciła Malwina Wapińska w recenzji *Ksiąg Jakubowych* opublikowanej blisko rok po ukazaniu się książki. Są nimi: „obsesyjnie bliski obojgu motyw księgi, fascynacja gnozą, mistyką żydowską, herezją; realizm magiczny, w końcu – mit jako kategoria fundamentalna dla widzenia i interpretowania świata”⁴. Od siebie bym tutaj jeszcze naprędce dodał wspólne obojgu przekonanie o fundamentalnym znaczeniu podświadomości zarówno w naszym codziennym życiu, jak i dla sztuki, której jest zasadniczym źródłem.

Chcąc nieco ukonkretnić te siłą rzeczy skrótowe wyliczenia, przypomnę tylko, że debiutancka powieść Olgi Tokarczuk to *Podróż ludzi Księgi*, której bohaterowie wyruszają na poszukiwanie mitycznej Księgi, mającej dać im odpowiedzi na wszystkie możliwe pytania. W *Księgach Jakubowych* motyw Księgi rządzi zarówno formalną strukturą (jej poszczególne części to właśnie księgi), jak i symbolicznym wymiarem powieści.

Mityzacja rzeczywistości – metoda twórcza, którą Schulz posługiwał się nieustannie, polegająca na dostrzeganiu w tym, co w naszym życiu jednostkowe i jednorazowe, wciąż powtarzających się od zarania dziejów uniwersalnych schematów – jest jedną z bardziej charakterystycznych cech pisarstwa Olgi Tokarczuk. Chyba najbardziej spektakularnymi tego przykładami są *Prawiek i inne czasy* oraz *Anna Inn w grobowcach świata*.

Jej fascynacja mistyką żydowską i gnozą zrodziła *Księgi Jakubowe*. Te same inspiracje, według pamiętnych ustaleń Władysława Panasa (a w szczególności księga Zohar oraz kabała luriańska), leżą u podstaw *Księgi*, *Genialnej epoki* oraz *Wiosny Schulza*⁵.

Kiedy Tokarczuk w *Czułym narratorze* pisze: „Czy zastanawialiście się kiedyś nad tym, iż źródłem twórczości literackiej może być to, że coś chce być napisane? Że niejako poza nami istnieją tematy, obrazy, przeczucia, które domagają się od nas nazwania i wyartykułowania? Że podejmując takie tematy, zostajemy przez nie otoczeni specyficzną opieką niczym dzieci, które biorą się do rysowania?”, to natychmiast staje mi przed oczami scena z *Genialnej epoki*, w której Józef pewnego zimowego dnia przemienia się w medium jakiejś nieziemskiej siły i w akcie twórczego szału kolorowymi kredkami przelewa na papier niezliczoną ilość zamieszkujących go obrazów, które domagały się zaistnienia.

Gdy zaś czytam kawałek dalej: „Jak to się dzieje, że skądś wyłażą te dziwne formy bytu na początku pozbawione ciała, ale wyposażone w całą psychologiczną

4 M. Wapińska, *Sacrum i profanum historii, czyli „Księgi Jakubowe” Olgi Tokarczuk*, <https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/841449,sacrum-i-profanum-historii-czyli-ksiegi-jakubowe-olgi-tokarczuk.html> (dostęp: 27.11.2020).

5 W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

aparaturę pełniej niż niektórzy żywi i cielesni? Jak to się dzieje, że materializują się na naszych oczach, chwytając się zdań i słów, nabierając konkretnych cech i w końcu zaczynają mówić, mieć poglądy, uczucia, myśli, całe zwinięte w sobie czasy i kosmosy? Czy istnieje gdzieś rezerwuar tych bytów, których egzystencjalna natura jest niepodobna do ludzkiej. I gdzie się on mieści?”⁶, to niczym echo odzywają się w głowie zdania z XVII rozdziału *Wiosny*, w którym zstępujemy z narratorem „do Matek”, czyli do matecznika wszystkich historii:

„Ile zdarzeń, ile dziejów, ile losów! Wszystko, cośmy kiedykolwiek czytali, wszystkie zasłyszane historie i wszystkie te, które nam mającą od dzieciństwa – nigdy nie zasłyszane – tu, nie gdzie indziej jest ich dom i ojczyzna. Skądże by pisarze brali swe koncepcje, skądże by czerpali odwagę do wymyślania, gdyby nie czuli za sobą tych rezerw [...], którymi wibrują Podziemia. Co za płatanina szeptów, co za mruczący gwar ziemi! O ucho twoje pulsuje niewyczerpana perswazja. Idziesz z przymkniętymi oczyma w tym cieple szeptów, uśmiechów i propozycji, nagabywany bez końca, nakłuwany tysiącrotnie pytaniami, jak milionami ssawek komarzyc. Chciałyby, byś coś wziął od nich, cokolwiek, szczyptę tych bezcielesnych, szepczących dziejów i przyjął to w swe młode życie, w krew swoją i ocalił i żył z tym dalej”⁷.

O wszystkich tych podobieństwach i paralelach nie wspominam jednak po to, by sugerować, że Olga Tokarczuk, jak wielu innych, uległa zaraźliwemu wpływowi prozy Schulza, robiąc z tego wątpliwy, bo naśladowczy użytek. Nie bawiłoby jej coś podobnego, jak zresztą żadnego prawdziwego artysty.

Pragnę tylko przekonać siebie (i was przy okazji także) o duchowej bliskości ich obojga, o powinowactwie myśli, pokrewieństwie wyobraźni wystarczająco silnej, by, za sprawą autorki *Ksiąg Jakubowych*, mógł przyjść na świat nieurzęczywistniony Schulzowski *Mesjasz*.

4.

W *Księgach Jakubowych*, podobnie jak w opowiadaniach Brunona Schulza, toczy się odwieczna wojna między *status quo* zastygłym w skostniałych formach a bezmiarem nowych urzęczywistnień, jakie świat mógłby przybrać, gdyby nic nie krępowało jego twórczych mocy.

W obu przypadkach kluczową w niej rolę odgrywa figura mesjasza.

Postać ta stanowi główny temat panoramicznych i wielowątkowych *Ksiąg Jakubowych*. Opowiadają one historię życia Jakuba Franka – żydowskiego mistyka i herezjarchy zaciekle zwalczanego przez ortodoksyjny judaizm, syna prostego

6 O. Tokarczuk, op.cit.

7 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 160–161.

kupca, założyciela sekty religijnej, który ogłosił się mesjaszem i w 1759 roku przyjął katolicki chrzest wraz z częścią swych wyznawców.

Frank, podając się za ziemskie wcielenie Boga, obiecał im nieśmiertelność jeszcze tu na ziemi oraz rychłe nadejście czasów mesjańskich, w których nastąpi cudowna odnowa naznaczonego złem, zepsutego, chylącego się ku upadkowi świata.

Jednak w przeciwieństwie do innego dobrze znanego nam pretendenta do boskości – Jezuy z Nazaretu – wywodzący się ze społecznych nizin Frank zmarł śmiercią naturalną w wieku sześćdziesięciu pięciu lat jako zamożny, choć zadłużony baron. Umarł w swym łóżku na skutek pospolitego udaru mózgu, w jednym z niemieckich zamków, gdzie rezydował wraz ze swym dworem. Tysiące jego wyznawców mogło jeszcze na długo przed jego odejściem przekonać się o fałszywości głoszonych przez niego prorocत्व, a fakt śmierci, do tego tak banalnej, ostatecznie kompromitował jego mesjańską uzurpację.

Lecz Jakub Frank Olgi Tokarczuk nie jest tylko cynicznym oszustem, który potrafił zahipnotyzować charyzmatyczną osobowością zarówno możnych tego świata (byli wśród nich polski król August III Sas czy cesarzowa Austrii Maria Teresa), jak i masy żydowskiej biedoty z Podola, które widziały w nim jedyną nadzieję na odmianę marnego losu. Jest także niespokojnym duchem poszukującym w kabalistycznych księgach najwyższej wiedzy, natchnionym mistykiem doświadczającym obecności żywego Boga podczas przerażających teofanicznych transów, które przydarzały mu się w młodości. Miał więc prawo uwierzyć w swe powołanie, a pod koniec życia uznać, że sam został oszukany i wystawiony na pośmiewisko przez jakieś kapryśne, złośliwe i nieobliczalne bóstwo.

Księgi Jakubowe są więc fascynującą opowieścią o tym, jak rodzi się i umiera religia, jak charyzmatyczna jednostka pod wpływem fanatycznej wiary swego otoczenia oraz wznieconej tą wiarą autoafirmacji zaczyna sama wierzyć, że jest Bogiem, i do pewnego stopnia się nim na jakiś czas staje, jest historią o nieustannie odradzającej się i nigdy niespełnionej ludzkiej nadziei na przyjście kogoś, kto wreszcie usunie z naszego świata zło, śmierć i cierpienie.

Dowiadujemy się z niej, że istotą heretyckiej rebelii frankistów była niezgoda na formalistyczny, a więc martwy model religijności, narzucony przez rabiniczny judaizm. Relacje człowieka z Bogiem zostały w nim sprowadzone do skrupulatnego przestrzegania wielkiej liczby nakazów zawartych w Torze i komentującym ją Talmudzie. Nie ma już miejsca na żadne nadprzyrodzone zdarzenia, które były chlebem powszednim biblijnych bohaterów. Czas cudów się skończył. Pobożny Żyd ma wypełniać prawa Tory i Talmudu i biernie czekać na przyjście Mesjasza.

Frankowi to nie wystarczyło – chciał doświadczać obecności Boga tu i teraz. Dokonywało się to choćby poprzez uczestnictwo jego sekty w mistycznych rytuałach, które sam wymyślał. Szokowały one nie tylko ortodoksyjnych Żydów. Szczególnie te z nich, w których ostentacyjnie łamano wszelkie możliwe seksualne tabu.

Talmud, który rozstrzyga na przykład kwestię jedzenia i niejedzenia jajka zniesionego przez kurę w dniu świątecznym⁸, był dla frankistów księgą kłamstw, fałszywie sakralizującą martwy już porządek świata. Należało go więc w całości odrzucić. Jego drobiazgowo nakazy, które miały regulować w najmniejszych szczegółach życie każdego Żyda, utraciły jakiekolwiek znaczenie w czasach mesjańskich, które właśnie nadeszły. Bóg dał je Mojżeszowi, by ratowały przed upadkiem człowieka żyjącego w świecie skażonym grzechem pierworodnym, ale już nie odnowionym przez Mesjasza. Talmud jest więc bluźnierstwem rzuconym w twarz Stwórcy, którego nieobliczalnej natury nie można ująć w żadne prawa.

Świątą księgą frankistów stają się Księga Blasku (*Sefer ha-Zohar*) – najważniejsze dzieło żydowskiej mistyki i kabały, podważające absolutny charakter *Prawa*, zawierające ezoteryczną wiedzę o Bogu, jego stworzeniu, pochodzeniu zła i emanacji Bożego światła. W oczach frankistów Zohar była antytezą Talmudu. Ich doktryna zawdzięcza jej bardzo wiele.

Przywołuję te sprawy może z nadmierną szczegółowością, ale dzięki temu łatwiej będzie dostrzec przynależność Mesjasza, który pojawia się w trzech pierwszych opowiadaniach z *Sanatorium pod Klepsydrą* (a więc w *Genialnej epoce*, *Księdze* i *Wiośnie*), do tradycji żydowskiego mistycyzmu. Warto wspomnieć, że teksty te są uważane za rozparcelowane fragmenty nienapisanej/zaginionej powieści Schulza. Tak pewnie było, skoro na postać Mesjasza natykamy się w nich kilkakrotnie, a czytane jeden po drugim odsłaniają swą kompozycyjną i tematyczną ciągłość.

W każdym z tych opowiadań oglądamy świat w stanie najwyższego napięcia, sięgającego zenitu przesilenia, niecierpliwego wyczekiwania na jakąś mającą wkrótce nastąpić szczęśliwą przemianę. Wydaje się, że byt po zrzuceniu starej i zużytej skóry wreszcie wyłoni się w swej prawdziwej, a więc nieporównanie wspanialszej niż obecna postaci. Ma to się stać za sprawą wypatrywanego przez wszystkich przybysza. Józef jest tu kimś w rodzaju zapowiadającego go proroka, który z gorliwością prozelity odczytuje z płomienną ekscytacją wszechobecne na niebie i ziemi znaki zapowiadające jego bliskie nadejście. Jednak Mesjasz się nie pojawia i wówczas Józef zaczyna wierzyć, że tym, kto ma odrodzić zmartwiały byt, jest on sam.

Natykamy się tu na gnostyckie w swej proveniencji przekonanie, że świat to tak naprawdę ponure więzienie stworzone przez gorszego boga – demiurga, gdzie „wszystko jest zamknięte na głucho, zamurowane nad swoim sensem”⁹. A także inne jeszcze, dużo starsze mityczne wierzenie o postępującej wraz z upływem czasu degradacji świata. Im bardziej oddala się on od dnia stworzenia, od swej wiosny, „genialnej epoki”, tym bardziej staje się ułomny i wadliwy.

8 E. Levinas, *Cztery lektury talmudyczne*, przeł. E. Burska, Kraków 1995, s. 6.

9 B. Schulz, *Genialna epoka*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 131.

Jak wiadomo, w *Wiośnie* demiurgiem, który zamknął świat w klatce bezdusznych reguł, jest pedantyczny, pozbawiony polotu i wyobraźni cesarz Franciszek Józef I. Jest on zimnym kodyfikatorem prozy codziennego, życia, w którym najwyższą cnotą jest przestrzeganie ustalonego raz na zawsze porządku.

W roli jego antagonisty, zbuntowanego herezjarchy, a faktycznie mesjasza pragnącego wyzwolić istnienie z niewoli ograniczających je kodeksów i regulaminów, został tu obsadzony jego młodszy brat – arcyksiążę Maksymilian. Istotą jego mesjańskiego przesłania jest prawda objawiona Józefowi, narratorowi, podczas występu prestidigitatora, którego był świadkiem: „Bóg jest nieprzeliczony”¹⁰. Nieprzeliczony, czyli nieskończony, a to pojęcie jako *Ein Sof* należy do podstawowych formuł kabały i określa prymarną właściwość Boga, jaką jest bezmiar jego atrybutów i możliwości. Tego bezmiaru nie da się więc zamknąć w żadnej definicji, w żadnym pojęciu.

Dlatego gdy Schulzowski Mesjasz schodzi na ziemię, zastygły w swych kształtach świat trzęsie się w posadach. Dobrze to obrazuje choćby ten fragment *Wiosny*: „Wtedy to miało miejsce to objawienie, ta nagle ukazana wizja rozpłomienionej piękności świata, wtedy to przyszła ta wieść szczęśliwa, posłanie tajemne, ta misja specjalna o nieobjętych możliwościach bytu. Otworzyły się na oścież horyzonty jaskrawe, srogie i zapierające oddech, świat drżał i migotał w swych przegubach, przechylał się niebezpiecznie, grożąc wyłamaniem się z wszystkich miar i reguł”¹¹.

Finał tych usiłowań jest nam znany – Maksymilian na skutek intrygi Franciszka Józefa ginie w dalekim Meksyku.

Józef (narrator tej opowieści) odczytał tę mesjańsko-kryminalną historię z Autentyku, czyli klasera pożyczonego od szkolnego kolegi. Traktuje go w taki sam sposób jak kabaliści swe święte księgi – jako źródło ukrytej przed oczyma profanów wiedzy o największych tajemnicach świata, do odczytania której trzeba się posłużyć specjalnym kluczem. Wszechobecny w tych trzech opowiadaniach motyw światła pozwala nam na utożsamienie markownika ze wspomnianą już *Księgą Blasku*, w której światło jest synonimem Najwyższego.

Kabalistyczna w swej dowolności egzegeza markownika podpowiada Józefowi, że teraz on ma kontynuować misję Maksymiliana. Jednak szybko się okazuje, że są to tylko naiwne złudzenia. Zdradzony przez najbliższego przyjaciela podobnie jak Maksymilian ponosi klęskę. Wszystko zostaje więc takie, jak było. Świat, który już gotował się do wzlotu, do swej cudownej metamorfozy, został wstrzymany w twórczym rozwoju i teraz powraca w dawno wyrobione koleiny.

¹⁰ Idem, *Wiosna*, s. 148.

¹¹ Ibidem, s. 143.

Nie mogło stać się inaczej. W literackim uniwersum Brunona Schulza z reguły nic do końca się nie urzeczywistnia. To jedna z żelaznych reguł nim rządzących. Zaginiony/nienapisany *Mesjasz* z pewnością kończyłby się tak samo.

5.

Czy zaginiony/nienapisany *Mesjasz* miał być w zamierzeniu Schulza owym mitycznym Autentykiem (czyli księgą wszystkich ksiąg), o jakim mowa jest w trzech pierwszych opowiadaniach *Sanatorium pod Klepsydrą*? Dlaczego nie uznać, że pisarz tak właśnie myślał o powieści mającej się stać jego największym dokonaniem?

Jedną z najbardziej zagadkowych cech Autentyku jest jego proteuszowa natura. Jeśli więc mógł on stać się arkuszem kolorowych kalkomanii, kartkami reklam wyrwanymi z jakiegoś magazynu, klaserem ze znaczkami czy wreszcie regularną książką, a więc właściwie dowolnym przedmiotem, to czemu nie mógłby się wcielić także w *Księgi Jakubowe*?

Tym bardziej że książka ta mogłaby, a nawet powinna, nosić inny tytuł niż ten oficjalny. Jest nim oczywiście *Mesjasz*. Nie tylko z powodu podającego się za mesjasza jej protagonisty.

Od chwili, gdy natknąłem się na poniższy kryptocytat, który Olga Tokarczuk rozmyślnie utopiła w głębokim i rozległym nurcie swej powieści, zrozumiałem, że prowadzi ona wyrafinowaną i zarazem przewrotną grę z Schulzowskim *Mesjaszem*:

„Wstawaj, Mesjasz przyszedł. Jest już w Samborze”¹².

Jest to, jak wiemy, pierwsze zdanie z zaginionej/nienapisanej książki Schulza. Ocalało, gdyż zapamiętał je Artur Sandauer, kiedy Schulz czytał mu w Drohobyczu fragmenty *Mesjasza*.

To z powodu jego obecności, która nie pozwala ani na chwilę o sobie zapomnieć podczas długiej lektury powieści niczym wbita pod paznokieć drzazga, chciałbym czytać *Księgi Jakubowe* jak wielką głosę dopisaną do tego jednego zdania, rozpoznać w niej dokonujące się za sprawą literatury *tikkun*.

Ale do tego jest potrzebna dziecięca wiara, której od dawna nie posiadam.

¹² Szukajcie, a znajdziecie!

Zbigniew Maszewski: Ojciec i Schulz. O rysunku z okładki *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena*

Będzie, jak myślę, spełnieniem oczekiwań organizatorów tegorocznych Dni schulzowskich w Gdańsku¹, jeśli w kilku słowach wytłumaczę Państwu swoją tu obecność. W życzliwie mi przesłanej informacyjnej nocie organizatorzy określili tematykę spotkania jako poszukiwanie sposobów wyprowadzenia Schulza z Drohobycza, dróg poznania „Schulza-poza-Drohobyczem”. Jest to, rzecz jasna, zaproszenie do rozpoznawania sensu twórczości Schulza, które zawsze towarzyszyło „prawdziwym” czytelnikom Schulza, ponieważ towarzyszyło ono także samemu Schulzowi, czytelnikowi własnych i za „własne” przez niego uznawanych tekstów. Jedną z od dawna uczęszczanych, dobrze znanych Schulzowi dróg umożliwia widzenie jego prac w relacji do prac innych twórców – wcześniejszych, jemu współczesnych i późniejszych. Wystarczy w znaku rozdzielenia, obecnym w sformułowaniu „Schulz-poza-Drohobyczem”, zobaczyć sugerowany nim przeciwny znak łączności, aby przypomnieć siłę odkrywczych perspektyw w takich porównaniach, jak „Schulz i Goya”, „Schulz i Balthus”, „Schulz i Kubin”, „Schulz i Gombrowicz”, „Schulz i Zegadłowicz”, „Schulz i Poe”, „Schulz i Rilke”, „Schulz i Mann”. Ostatnie porównanie wydać się może szczególnie uprawnione również z tego powodu, że w eseju *Goethe i Tolstoj* z 1922 roku Mann poświęca uwagę funkcji samego spójnika „i”, definiując – w odniesieniu do Nietzschego i innych – własne stanowisko wobec łączących „instynkt” liberalizmu z „instynktem” arystokratyzmu zasad ustalania duchowych pokrewieństw. Jeżeli zestawienia z otwartej listy „Schulz i...” mogą niekiedy wywołać uniesienie brwi, nie zapominamy przecież że za każdym „i” stoi autor porównania, osoba zaczytana czy zapatrzona, nadająca pracom Schulza uniwersalny, a przez to i osobisty, choćby nawet bardzo osobliwy, sens, o który Schulz zabiegał. Takie właśnie regiony porównawcze są mi bardzo bliskie i z nich chciałem się dzisiaj Państwu i sobie wytłumaczyć. Korzystam tu z przywileju prywatnej anegdoty, a nie systematycznego komentarza, mimo że

1 Tekst wystąpienia 14 listopada 2019 roku podczas IV Dni schulzowskich w Gdańsku.

wbrew nadziejom organizatorów, sformułowanym w jednym z punktów zaproszenia, nie będzie to przecież zasadniczym odejściem od utartego dyskursu, zmianą powszechnie rozpoznawalnej tonacji. Taka anegdota, mogę tylko przypomnieć, otwiera nieoficjalną, nie do końca poważną drogę wzajemnego poznania i zrozumienia, tak jak fragment „przybliżony” do oka niesie obietnicę dalszej perspektywy, większej całości, a książka innego autora daje możliwość zachwycenia się tą „potencjalną i niezrealizowaną”, „gdy się między wiersze wczytuje siebie, własną książkę”. Stąd odwrócenie kolejności w tytule *Ojciec i Schulz*.

■

W latach 1945–1989 mój ojciec prowadził w Łodzi prywatny antykwariat książek „Słowo”. W tym miesiącu mija trzydzieści lat od zamknięcia księgarni. Wspomnienie tego miejsca dla mnie i dla wielu innych, którzy mogą i chcą je przywołać, ma charakter nostalgiczny i mityczny nie tylko dlatego, że sięga ono jakiejś dalekiej, niewyraźnie określonej przeszłości, tego, co było w naszym życiu dawno lub czego w ogóle nie było, ale i dlatego, że nawet wtedy, w czasach, których wspomnienie dotyczy, miejsce to miało już ten dwuznaczny wymiar dystansu i intymności, realności i wyobrażenia, że służyło ono – z pewnym wyrachowaniem uzasadnionym rodzajem prowadzonej działalności, zasadami handlu książką antykwaryczną – przywoływaniu świata wczorajszego. Łatwo było ulec wrażeniu, że pod szyldem „Słowo” Księgarnia-Antykwariat kryła się skłonność do nie zawsze legalnej manipulacji czasem: przeszłość była tu, by tak rzec, „reaktywowana” i celebrowana poprzez stwarzanie możliwości odmiany czasu teraźniejszego spod znaku ograniczanej wolności, kontrolowanego ujednolicenia, ustawowej nijakości, powszechnej szkoły podejrzliwości i wzajemnej niechęci, oficjalnej reguły „taki jest świat i nie masz innych światów prócz tego”. Trzeba tylko wyobrazić sobie, jak tam, gdzie, w materialnym i duchowym sensie, było mało, lub nie było nic, wyglądać musiały sięgające wysokiego, falującego sufitu byłych warsztatów rzemieślniczych wypełnione książkami półki, ustawiony na środku pomieszczenia wielopoziomowy stół z kilkoma rzędami grzbietów książek i stosami pism, zabudowane podwójnymi regałami wnęki i nisze na wprost okien wystawowych, zawsze pogłębione mrokiem obojętnym na zmiany pór roku, za nimi wąskie korytarze półek biegnące wzdłuż tylnych ścian księgarni ku miejscu, gdzie zwykłym, zakrzywionym gwoździem otwierało się niczym już nieoświetlone wnętrze ostatniej pakamery, odsłaniając szarość paczek zapomnianych lektur szkolnych i „tych samych tytułów”, bez wielkich szans na nowego właściciela, ale ciągle łatwych do uwolnienia jednym pociągnięciem końcówki sznurka. (Tam, w ostatnią noc likwidacji sklepu, odkryliśmy z bratem niemieckie plansze dużego formatu z początku XX wieku, przedstawiające w symetrycznych układach zbiory motyli klimatu tropikalnego; kolorowe plansze zachowały lepką świeżość i zapach farby drukarskiej). Księgarnia była uporządkowaną regułami praktycyzmu

przestrzenią tajemniczą, a jej tajemnica była wielością, otwartością, możliwością. Jeśli pytano o książkę, której nie było na składzie, właściciel (słowo, które tu nie utraciło dawnego sensu) obiecywał jej posiadanie („tak jak byś Pan ją miał”, „będzie lepiej”) i kierował do półek z działu książki poszukiwanej; dla zainteresowanych obietnica wiązała się umownie ze zjawiskiem bytu zastępczego, ułomnej inkarnacji. Podczas gdy wolny dostęp do półek nie istniał w państwowych księgarniach, tu był jedną z zasad handlu, wspomaganą niepowtarzalnym stylem rozmowy, połączeniem warszawskiej gwary, literackiej aluzyjności i osobistej gry słownej, stylem, który klientów badał, zachęcał lub eliminował. Jako zasadę przyjmowano również, że klienci uznawani za „prawdziwych” płacili mało lub nie płacili w ogóle do nastania czasów lepszych, kiedy zapłacić mogli.

Przez wiele lat, mimo ciągłej niepewności o losy tak zwanej prywatnej inicjatywy w systemie wrogim prywatności i inicjatywie, interes szedł dobrze. Wczorami mój brat lub ja towarzyszyliśmy czasem ojcu przy zakupie księgozbiorów w prywatnych mieszkaniach klientów i pamiętam, jak w wyniku tych przygód paczki z książkami (niektóre ojciec wkładał od razu do swojej teczki) przyjeżdżały następnego dnia dorożką, a w latach lepiej przeze mnie zapamiętanych – takśówką. Zdarzało się, we wczesnym okresie działalności „Słowa”, że ojciec zniknął na dzień lub dwa, podróżował, a paczki odbierano wtedy na dworcu kolejowym. Jeśli nie zlecał tego naszej Matce, mojemu starszemu bratu albo mnie, po zamknięciu księgarni ojciec sam zajmował się biurokracją, spisywał rachunki piśmem pełnym niespodziewanych zakrętów i przekreśleń, dla niewtajemniczonych trudnym lub niemożliwym do odczytania, z wyjątkiem może prostolinijnych pracowników urzędu skarbowego, którzy w rachunki i remanentowe spisy ojca wczytywali zawsze swój własny tekst i „doceniali” dorocznym domiarem.

„Słowo” trwało, skupiając wokół siebie ludzi pióra, teatru, filmu, sztuki i nauki z Łodzi i spoza Łodzi, którzy szukali tam możliwości budowania i odbudowywania swoich zbiorów, a także dróg wyjścia poza ciasną niezmiennosc i jałowość codziennego życia w powojennej, ludowej Polsce za sprawą rosnącej, przez nich współtworzonej legendy księgarni i legendy gospodarza, któremu, słowami jednego z beneficjentów, Janusza Dunina, sztywna noga (przestrzelona w czasie Powstania Warszawskiego) „dodawała stylu” i który „potrafił wysłuchać ze zrozumieniem nawet najbardziej niezwykłych życzeń i wynurzeń, nie zdradzając się z własnymi poglądami ani ocenami”. Wielu klientów stało się przyjaciółmi domu.

Nasz „dom” przylegał do księgarni. Boczny korytarz z działami obcojęzycznym i medycznym kończył się białymi drzwiami, które prowadziły wprost do pokoju mieszkalnego-sypialni. Zawieszony ponad nimi na szklanym oknie staryt Postempskiego z portretem Mickiewicza wpadał w znajomo irytujący rezonans za każdym razem, kiedy zimową porą podsypane śniegiem drzwi wejściowe księgarni domykać musiano mocniejszym uderzeniem. Przejście do mieszkania i z mieszkania do pasażu przy ulicy Piotrkowskiej było przejściem





Antykwariat „Słowo”, lata osiemdziesiąte.
Fotografia ze zbiorów prywatnych

poniżej Henryk Maszewski w antykwariacie
„Słowo”, lata osiemdziesiąte. Fotografia ze
zbiorów prywatnych

Antykwariat „Słowo” – przejście do mieszka-
nia, lata osiemdziesiąte. Fotografia ze zbiorów
prywatnych

przez księgarnię; tam, od początku wiosny, drzwi wejściowe pozostawiano zwyczajowo uchylone albo otwarte. Podczas gdy konstrukcje półek były solidne i nigdy nie wymagały napraw, tak że mogliśmy wspinać się po nich z bratem jak po znanych i zaufanych ścianach skalnych, drzwi wejściowe, chwiejne i nieszczelne, podobnie jak rzędem biegnące dalej nieokrätowane okna parterowe w obdrapanym murze posesji, uznawano również za gwarant bezpieczeństwa – prowizoryczność broniła przed złodziejami, a potwierdzający powszechną wtedy regułę jednorazowy przypadek włamania, gdy nie zginęło nic wartościowego, przypisywano właśnie służbom bezpieczeństwa. Drzwi wejściowe były znakiem umowności granic pomiędzy sferą czasu prywatnego – domu, a sferą czasu publicznego – księgarnią, która także była własnością prywatną, i tym, co „poza” księgarnią.

Z kuchni przynosiliśmy ojcu obiad, kawę i kieliszek wiśniówki. Drzwi wewnętrzne należało wtedy otwierać z nadzwyczajną ostrożnością nie tylko dlatego, że niesiono, o zawsze zmiennej porze, rzeczy płynne, ale i dlatego, że mógł za nimi stać na wysokiej drabinie pewien niskiego wzrostu kolekcjoner wydań Tauschnitza. Pukaliśmy do drzwi, jeśli w szybie ponad nimi pojawiał się cień. Na polecenie Matki, która do praktycznych rozgraniczeń przywiązywała właściwą wagę, przechodziliśmy tam codziennie, żeby informować ojca o godzinie zamknięcia księgarni: „dochodzi siódma”, a po wielu latach: „dochodzi szósta”. Czy trzeba Państwu mówić, że współistnienie i wzajemna współzależność domu i sklepu dawały powód do licznych omyłek w odwrotnym kierunku: przez szkło ponad ramieniem Mickiewicza klienci zaglądać mogli do sypialni, lub korzystając z nie zawsze domkniętych drzwi, szukać za nimi dalszych rzędów półek.

Z korytarza, po odsunięciu grubej zadymionej kotary, wchodziło się do pomieszczenia, które nazywaliśmy „pokoikiem”, chociaż z biegiem czasu słowo to przestało mieć dla nas cokolwiek wspólnego z formą zdrobnienia. Z racji swojego położenia, pomiędzy główną częścią księgarni a mieszkaniem, zapraszano tam handlarzy wybranych, stałych lub szczególnych, a transakcje zawierane miały charakter nieoficjalny, pozaurzędowy i odświętny. Bywali tam przedstawiciele innych krajów i innych światów, wśród nich (do 1968 roku) „mąż” na prawach wyjątkowych, co oznaczał jego ustalony sposób pukania do szyb okiennych mieszkania w niedzielne przedpołudnia. Często byłem wtedy pierwszy przy oknie, odsuwałem firankę, a przysunięta do szyby twarz odchylała się do tyłu, żeby nie przestraszyć „młodego człowieka”. Nie była to zresztą w żadnej mierze twarz groźna czy prorocza, a głęboko osadzone oczy i krzaczaste brwi przydawały tylko charakterystycznej duchowej głębi jej miękkim rysom. Transakcje, lub zapowiedzi transakcji, omawiane w „pokoiku” z gościem, którego aurę koneserstwa zapewniającego dystans wobec spraw tego świata odczuwałem raczej, niż rozumiałem, miały jeszcze, jak wspominał ojciec, „cały urok dyplomacji kupieckiej”. Obaj, on i gość, znajdowali przyjemność w przeświadczeniu, że należało dopuścić do nadużycia zaufania w konkretnej, bieżącej transakcji w imię przyszłej, dla

drugiej strony korzystniejszej; zakładano równocześnie, że nie wykorzystuje się nigdy czyjejś ignorancji, ale raczej czyjaś pasję do robienia interesów i wzbogacania istniejącej kolekcji. Rzecz, o jaką chodziło, miała wartość wymierną finansowo i wartość „wyższą”, którą określał sam charakter zawitych negocjacji, ograniczając w nich nadmierną szczerość i nazbyt naiwną uczciwość w imię spraw ważniejszych, możliwych kiedyś do załatwienia. Należało pozwolić drugiej stronie na satysfakcję robienia dobrego interesu, czyli w danym dniu dla siebie gorszego, a wiedza o tym po obu stronach była sama w sobie podstawą i zachętą do satysfakcjonujących spotkań dnia przyszłego. Słowem, były to rozmowy spod znaku „szlachetnych handlów”. Po latach dowiedziałem się, że od tego „męża” świątecznych wizyt ojciec kupił kilka rysunków Brunona Schulza.

W tym domu urodziłem się (w dniu urodzin Schulza) i wychowałem, a dzisiaj z okazji Dni schulzowskich mam sposobność wspominać ów dom jako miejsce istniejące i nieistniejące, które poprzez otwarcie granic było i jest rodzajem fortecy, bezpiecznym schronem przed zamurowaniem, zamknięciem, nudą i politycznym fałszerstwem. Wiosną i latem, w drodze do wyjścia z domu do parku Sienkiewicza, albo dalej do cukierni „na rogu”, nie sposób było nie wygrywać znajomych melodii przesunięciem ręki po grzbietach książek i nie zabrać ze sobą jakiejś książki z „przygodowej” półki, a przed wyjściem do szkoły, o każdej porze szkołą naznaczonej, nie zamienić książki „zadanej” na książkę własnego wyboru (konieczność takiego, a nie innego wyboru nie była jeszcze wtedy zrozumiała). W tym czasie fascynowała mnie w „Słowie” niezwykła właściwość jego atmosfery. Miała ona zmysłowo nadrealny wymiar i polegała na prostej zasadzie jego funkcjonowania, znanej księgarzom, bibliotekarzom i pisarzom: przed każdą i za każdą książką stała książka inna, a ich wzajemna fizyczna bliskość, by tak rzec, wzajemne przyłożenie do siebie, albo tylko (mniej skandalicznie wyobrażone) spojrzenia, jakie rzucają sobie wzajemnie wzdłuż i wszerz księgarskich czy bibliotecznych regałów, pozwalają im w sprzyjających okolicznościach wymieniać litery, słowa i całe fragmenty swoich treści, zapożyczać swoich bohaterów i swoje fabuły, wchodzić w różnorodne związki, odmieniać się i uzupełniać wzajemnie, dokonywać fantastycznego pomieszania ras i rodzajów. Jeśli zbiór księgarni jest z natury liberalny, otwarty i zmienny, taki jest też każdy element, który ją współtworzy.

Na wstępnym etapie hokus-pokusowa zabawa polegała tylko na zręcznym zestawianiu tytułów z różnych półek wokół jednego powtarzanego w nich słowa. Tak, na przykład, *Zielone wzgórza Afryki*, *Zielone piekło*, *Zielona twarz*, *Ania z Zielonego Wzgórza*, *Zielony Henryk* składać się mogły na coś w rodzaju arcyboldowskiej konstrukcji wspólnej zielonej nad-książki, którą łatwo było porzucić dla kaprysu przyjęcia innego punktu wyjścia, innego koloru, innej zasady asocjacyjnej organizacji. Takie naiwne sztuczki z wpływem lat mają szansę przeżyć się w skłonności do znajdowania aluzji i powiązań między tekstami, ich świadomej i nieświadomej umiejętności odsyłania do ciągle innych tekstów,

w skłonność, która lekko już zleżała z punktu widzenia literackich czy akademickich pomysłów, nadal przywołać potrafi świeżość kolorów dzieciństwa, wytłumaczyć powrót do wczesnych fikcyjnych utożsamień.

Nadużyłem Państwa cierpliwości, mimo że jeśli mam mówić o ojcu i Schulzu, jak Państwo dobrze wiecie, od dawna „jesteśmy już w drodze”. Zebrałem tylko kilka fragmentów ze swojej kolekcji wspomnień, dołączając do dzisiaj tu obecnych, którzy jak ja rozumieją, że zbieramy je dla samych siebie w różnych miejscach, w różnych czasach i nazywamy, umownie i z pełnym przekonaniem, „sklepami cynamonowymi”. W dniach schulzowskich nie szukamy przecież rzeczy konkretnych, praktycznych i wymiernych, a każda z wyliczonych, nazwanych przynależy do zbioru prawem przypomnienia o tym, o czym „zapomina się w dni zwyczajne”. Jak wszyscy kolekcjonerzy, kolekcjonerzy i takich osobliwości potwierdzą, że o sprzyjających okolicznościach, w jakich zbiory wzbogacane są czymś nowym, ich właściciele mówić lubią, jeśli decydują się o tym mówić w ogóle, jak o przygodzie, zrządzeniu losu, zadziwiającą szczęśliwym trafie, podczas gdy często nasuwają one przypuszczenie, że są pochodną raczej niż zaprzeczeniem zasad intencjonalności, przewidywania, świadomie prowadzonej gry, kalkulacji czy wręcz wyrachowania.

Kończę ten fragment cytatem o pewnej oczekiwanej, niespodziewanej wizycie dla samej przyjemności odczytania go raz jeszcze, należy on bowiem do tak dobrze wszystkim tu znanych, że przyjemność jego odczytania wydawać się może sama w sobie zarówno oczekiwana, jak i niespodziewana:

„Słabo oświetlone, ciemne i uroczyście ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kałafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliszki, korzeń Mandragory, norymberskie mechanizmy, homunkulusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historii.

Pamiętam tych starych i pełnych godności kupców, którzy obsługiwali klientów ze spuszczoneymi oczyma, w dyskretnym milczeniu, i pełni byli mądrości i wyrozumienia dla ich najtajniejszych życzeń. Ale nade wszystko była tam jedna księgarnia, w której raz oglądałem rzadkie i zakazane druki, publikacje tajnych klubów, zdejmując zasłonę z tajemnic dręczących i upojnych”.

Kiedy wieczorną porą ojciec wysyłał mnie do księgarni po papierosy lub portfel, których zapomniał wziąć z biurka, ja sam mogłem tam zobaczyć oszklone gabloty z ekslibrisami (wśród nich dłoń na cyrku z sygnetu drukarskiego Krzysztofa Plantina, którego sonet *Szczęście świata tego* ojciec przetłumaczył), gabloty z literackimi medalami, pogodną twarz Moliera ze świątecznego wydania „L'Illustration”, mapę Paryża z wieńcem panoram miasta wokół gęstej sieci ulic i placów, szwarcwaldzki zegar z kukułką, ludzką czaszkę ze szczęką przytrzymywaną

dwiema sprężynami (ustawiony na szesnastowiecznej niemieckiej Biblii dar z gabinetu anatomicznego zaprzyjaźnionego lekarza), wielki amonit (podarowany później Muzeum Przyrodniczemu w parku Sienkiewicza), wypchaną sowę, kukielkę „profesorka” w czarnym surducie i czarnych butach klauna, z miniaturową książką w rękach (dar Zenona Wasilewskiego, który „Słowu” dziękował również zainspirowanym prozą Schulza rysunkiem przedstawiającym karzełka w kręgu światła pośród nocnej, kubistycznie spiętrzonej scenerii miasta), czerwone laski laku i luszczące się warstwy niebieskiej kalki, brązy (*Myśliciela* Rodina na marmurowej podstawie i Sofoklesa na dwóch oprawionych w skórę tomach *Dictionnaire de L'Académie Française* z 1822 roku), podświetlany gwiazdny globus nieba, farby olejne w grubym szkle aptecznych słoików, pęk siedemnastowiecznych stempli miejskich (dar Andrzeja Grabskiego, który w Paryżu był, ale któremu praca w archiwach nad dokumentami wczesnej historii Polski nie pozwoliła nigdy na oglądanie jego panoram), oznaczone cieniowanym pismem szare teki ze szlachetnymi reprodukcjami obrazów i rzeźb w muzeach świata, teki z kartami pocztowymi dalekich krajów, teki efemera z pawiookimi wykлекami, świętymi obrazkami w koronkowych koszulkach czy pojedynczymi stronami handlowej korespondencji fabryk z rzędami kominów i medali na ozdobnych reklamowych nagłówkach. Jak książka do innych książek, „każda rzecz odsyłała do innej rzeczy”.

„Nade wszystko” były tu oczywiście książki. Ich okładki, tytuły, nazwiska autorów, ich różnorodność, ich „wylew” rozbudzały wyobraźnię. Już wtedy miałem zwyczaj czytać pierwsze akapity, aby oceniać po tym tylko, czy książkę, którą otwierały, będę chciał kiedykolwiek w przyszłości przeczytać. Czasami treść fragmentu książki w dowolnym miejscu otwartej służyła nie tylko temu celowi, ale również przyjmować mogła magiczną funkcję przepowiedni moich własnych przygód, za jej pośrednictwem gwarantowanych dnia następnego. Wybrany tom wkładałem pomiędzy inne tomy w znanych sobie miejscach. Zdarzało się, jak zdarza się nam wszystkim z fragmentami tekstu, które kiedyś przeczytaliśmy, a potem daremnie poszukujemy, że książki znikają z zaufanych miejsc. Moje wieczorne powroty z księgarni przeciągały się. Ojciec nie pochwalał „przekładania” książek, ale ponieważ znał dobrze urok „wielkiej atmosfery” i zasady psychologii „powtórzeń” na wielką i małą skalę, przyjmował z wyrozumieniem to, że łatwo zapominałem o rzeczach, po które mnie posyłało.

Podczas jednego z takich posłannictw zajrzałem do szuflady głębokiego biurka w „pokoiku”. Nie muszę Państwu mówić, że w wieku dojrzewania nie zrobiłem tego w przecuciu odnalezienia tam starej, pięknej mapy miasta Łodzi, ale raczej „wybawienia z udręki nudów” za sprawą pewnych fotografii, których charakter przykryjemy „mgiełką uśmiechu” Emila, najstarszego z kuzynów. Pod stertą gazet, ułożonych tam jakby dla niepoznaki, w szarej kopercie znalazłem nie to, czego chciałem, ale oprawiony w płótno *Katalog Biblioteki Stanisława Weingartena* i zobaczyłem jego okładkę z rysunkiem Brunona Schulza. Do mojego rozczarowania

substytutem, który odnalazłem zamiast „fali nagłego zrozumienia”, przyznać się mogłem ojcu dopiero po latach, ale to, co wtedy o *Katalogu* mówił, o czym później czytałem w jego notatkach, miało niezmiennie emocjonalną siłę czasu przeszłego, który staje się teraźniejszością. W oczywisty sposób mamy tu do czynienia z pewną manipulacją czasu, także dla potrzeb dzisiejszego wystąpienia.

■

Ogromnym i zrozumiałym szacunkiem darzył ojciec prace Jerzego Ficowskiego i nie było z jego strony zwykłą kurtuazją, kiedy w 1991 roku kończył list do niego słowami uznania dla „szczególnych uprawnień Pana misyjnych zadań”. Słowa te zamykały wymianę korespondencji, której początek dał list Ficowskiego ze stycznia 1965 roku: „Powiadomiono mnie – pisał wtedy – że nie ma Pan zwyczaju pisywać listów w odpowiedzi na prasowe kwerendy. Stąd moja dotychczasowa całkowita niewiedza o Panu, jako miłośniku Schulza. Boję się, że Pańska awersja do odpisywania (jeśli nie jest zmyślona przez mojego informatora) zwycięży i tym razem i nie doczekam się żadnej odpowiedzi”. Słowo „informator”, brak imienia adresata i „niepewny adres” na kopercie, za które autor przepraszał w *post scriptum*, zaadresowana do siebie koperta zwrotna, którą próbował „nieco ułatwić Panu tę niewdzięczną czynność” (napisania listu? adresowania koperty?), lub też inne względy spowodowały, że ojciec odpowiedział Jerzemu Ficowskiemu dopiero w maju, nie listem jednak, ale pocztową przesyłką pierwszego wydania *Sanatorium pod Klepsydrą*. Adresat z wdzięcznością kwitował cenną przesyłkę, a bez wdzięczności fakt, że nadeszła ona „bez jednego słówka komentarza”. To, co ojciec uznawał (słusznie lub niesłusznie) za pewien styl oferowania niespodziewanej „przygody”, bliższy „autentykowi” niż podawanie o nim informacji, Ficowski przyjął (słusznie lub niesłusznie) jako nieuzasadnione powstrzymanie jego „uprawnień” i „misyjnych zadań”. Chcąc podtrzymać kontakt, pisał: „proszę choćby o podanie mi ceny łaskawie nadesłanej mi książki, abym mógł jak najszybciej przekazać Panu należność”.

W tej kwestii także (zamierzenie czy niezamierzenie) zachodziło nieporozumienie, które ojciec czuł się teraz zobowiązany wyjaśnić listem (na zachowanej kopii, dbając o czytelność pisma, często zanurzając stalówkę w ciemno niebieskim atramencie): „Szanowny Panie – przesłane *Sanatorium* nie jest pochodzenia terenu księgarni – nie podlega prawom księgarni – proszę o przyjęcie egzemplarza z dedykacją – jak najpełniejszego poznania spuścizny po Brunonie Schulzu – plastycznego portretu-życiorysu bez luk”. (Zwrotem „bez luk” nawiązywać mógł porozumiewawczo do akapitu otwierającego *Genialną epokę*, jak i do listu Schulza do Romany Halpern opublikowanego przez Wydawnictwo Literackie w *Prozie* z datą 1964 roku). W dalszej części listu ojciec obiecywał „czujność i zapobiegliwość” w sprawie spełnienia życzenia Ficowskiego, którym była możliwość nabycia pierwszego wydania *Sklepów cynamonowych*, i ponownie

odmawiał listownego ujawnienia swojego „stanu posiadania”, tym razem jednak w sposób wybiegający daleko poza oczekiwania odbiorcy listu: „Mój zbiór sprowadza się wyłącznie do strony plastycznej – nie mam nic z jego rękopisów. Wyszczególnienie-opisywanie zbioru miałoby jeden wyraz – zaproszenia do osobistego obejrzenia. – Bardzo Pana zapraszam. – Henryk Maszewski. P.S. Ze względu na charakter moich zajęć, z wielką przyjemnością gościć Pana będę po godzinie 19. – niedziela do Pana dyspozycji”. Było to wyraźne zaproszenie do domu; znajomość zapoczątkowana „pięknym darem”, jak przyjmując zaproszenie, pisał Ficowski („Jak się Panu za *Sanatorium* zrewanżuję?”), nabierała już charakteru osobistego, to jest wykluczającego wymiar handlowy („winien” i „ma” z książki w szufladzie biurka księgarni). Paradoksalnie, handlowe transakcje były wykluczone dlatego właśnie, że za drzwiami domu była księgarnia. Od dawna już fascynacja Schulzem pozostawała tożsama z oddaniem sprawie sklepu. Rozgraniczenie „terenu” księgarni i sfery osobistej pasji w liście do Ficowskiego było gestem wyciągniętej ręki, rozpoznania wzajemnej bliskości poza tym, co ich dzieliło. I chociaż ojciec nadal pomijał milczeniem ponawiane zapytania Ficowskiego o możliwość zakupu „dubletów grafik” Schulza (czy można było mówić o „dubletach”, biorąc pod uwagę choćby tylko sam fakt, że grafiki z *Xięgi bałwochwalczej* były przez autora sygnowane?), egzemplarz książki *Cyganie polscy* z dedykacją autora, podarowany mu, jak sądzę, z okazji pierwszej wizyty Ficowskiego w „Słowie”, zajmował zawsze miejsce uprzywilejowane pomiędzy innymi książkami w ojca prywatnej bibliotece.

Trudno mi się oprzeć chęci, by życzliwie skonfrontować zaproszenie do „osobistego obejrzenia” schulzowskiej kolekcji w liście ojca z jej skomentowaniem przez Ficowskiego w *Okolicach sklepów cynamonowych* z 1986 roku jako „kolekcji najosobliwszej, bo – jak dotychczas – całkowicie i świadomie niedostępnej nikomu poza jego posiadaczem”. Myślę o tym zdaniu jako o pewnej tendencji do mitologizowania, którą obaj panowie, kolekcjonerzy i miłośnicy Schulza, dzielili i która w jakimś stopniu stała się podstawą ich wzajemnego sobą zainteresowania i dalszych kontaktów. Tak należy też rozumieć słowa: „widziałem nie więcej niż zaledwie jej [kolekcji] częśćkę i to przez parę chwil zaledwie. Właściciel chce z nią obcować sam na sam...”. Po godzinie 19, lub w niedzielę, ta „częstka” kolekcji z pewnością była dostępna Ficowskiemu przez więcej niż parę chwil, tak jak była ona dostępna rosnącej grupie przyjaciół „Słowa”, dla których rysunki Schulza przedstawiać mogły, w czasach, kiedy rzeczywistość była urzędowo raczej niż mitycznie degradowana, „rebusy świetlistych objawień”. Ojciec przeczytał nam kiedyś ten fragment z *Okolic sklepów cynamonowych* bez poczucia rozczarowania, uśmiechając się. Podobało mu się powtórzenie „zaledwie”, w którym nie dostrzegał stylistycznego błędu, ale raczej odwrócenie „a nade wszystko”, „ale nade wszystko” ze *Sklepów cynamonowych*, i sugestię takiego powtórzenia w zwrotach „kolekcja najosobliwsza” i „sam na sam”. Podobały mu się trzy kropki kończące akapit, w których nie dostrzegał

ostrzegawczo podniesionych brwi, znaku zapytania, ale raczej zachętę do kontynuowania „sprawy Schulz”, tego, co w jednym z listów do Ficowskiego nazywał „nią intymnych związków, zawierzeń i zleceń” nawiązaną między pracami Schulza a jego własną pracą.

Ja skłonny jestem przypominać sobie uwagi Ficowskiego z perspektywy schematycznego powtarzania ich w późniejszych tekstach dotyczących Schulza, przywołujących okazjonalnie nazwisko Henryka Maszewskiego. W *Słowniku schulzowskim*, na przykład, pojawia się ono w kontekście: „Tylko fragmentarycznie znany jest spadek po...”, który odczytuję jako pokrewny zwrotowi „zaledwie jej [kolekcji] część”, nawet po odrzuceniu z upływem lat słów „całkowicie i świadomie”. Należy przyjąć, raz jeszcze, że słowo „fragment”, w jego wielu wersjach, w równym stopniu przynależy do słownika Schulzowskiej prozy (*Ojczyzna* jako „fragment większej całości”, „fragmentaryczne inkarnacje”, „kawałki” i „ułamki”, „strzępy” i „szpargały”), jak i do słownika schulzowskich badaczy, których oddanie „sprawie Schulza” mierzyć można także nigdy niezaspokojoną potrzebą uzupełniania luk, dopowiadania i dopełniania. Należy też przyjąć, bez „ironicznego błysku oczu” Magdy Wang, ani spojrzenia „głęboko w oczy” Józefa, syna Jakuba, że moja tu dzisiaj wizyta nie pozostaje bez związku z przypomnianym Państwu fragmentem *Okolic sklepów cynamonowych*.

Zaczyna się on od zdania: „Nie zdążyłem nabyć cennego katalogu, uprzedził mnie łódzki antykwariusz, miłośnik Schulza, zapoczątkowując tym nabytkiem swe prywatne zbiory «schulzjanów», które odtąd systematycznie wzbogacał i uzupełniał nowymi znaleziskami”. I tak, i nie. Nie należy czepiać się słów, kiedy o sprawę tu chodzi, sadzę jednak, że słowo „systematycznie” jest mylnie pozbawione aury jedności przypadku i prawa, o której wcześniej mówiłem. „Moje pierwsze spotkanie z Schulzem – ojciec napisał kiedyś – miało miejsce przed wojną, na pewnym placu w Warszawie, gdzie w witrynie eksponującej «Wiadomości Literackie» zobaczyłem numer specjalny, poświęcony w większości Schulzowi. Jeśli ta przygoda nie była wtedy wielkim wydarzeniem, z tej perspektywy urasta mi w znak sygnałny”. Drugie spotkanie ojca z Schulzem, pomijając lekturę jego opowiadań, miało miejsce w Łodzi w 1947 roku; było przypadkowym zakupem, w większym zespole, kilku książek z ekslibrisem Stanisława Weingartena wykonanym przez Schulza. W przedzielonych myślnikami notatkach ojca pojawiają się charakterystyczne dla jego sposobu pisanía zwroty przeczące systematyczności, ale potwierdzające prawidłowość – „zlecenia przypadku”, „fenomenalny traf”, a w liście do Ficowskiego *Katalog Biblioteki Stanisława Weingartena*: „losowo nakierowany na «Słowo»”, „«cynamonowy» dopust, który wyrodził się z rzeczowego inwentarza «Słowa» do jakiegoś bezprzedmiotowego awanturnictwa”, potwierdzenie „emocjonalnego charakteru [jego] lojalności wobec «sprawy Schulz»”. Spis książek Weingartena, pisał, traktował „jako przywilej, nie koncesję”. W przekonaniu ojca „nabycie” *Katalogu* nie miało znamion współzawodnictwa pomiędzy dwiema stronami, ale raczej

wydarzyło się w ramach wspólnoty nabywania rzeczy poszukiwanych poprzez nieoczekiwane spełnienie prawidłowej przynależności.

Upłynęło dużo czasu od momentu, kiedy w 1948 roku Ignacy Zajfert odpowiedział na kwerendę Ficowskiego, zgłaszając gotowość sprzedania *Katalogu*, do wejścia w jego posiadanie przez właściciela „Słowa”. Tutaj perspektywy obu panów zbiegają się, ale także oddalają. W wydaniu *Regionów wielkiej herezji i okolic* z 2002 roku, którego ojciec nie mógł już przeczytać, Ficowski pisze o łódzkim stolarzu Ignacym Zajfercie, człowieku niewykształconym („odezwał się krótkim nieortograficznym listem”), i o *Katalogu*, który „zachował się stosunkowo dobrze, zwłaszcza gdy się weźmie pod uwagę, że przez pewien czas znajdował się w rękach przypadkowego posiadacza bezpieczeństwa szpargałów i rupieci”. Czy nie pośród „szpargałów i rupieci” można by właśnie oczekiwać nagłego pojawienia się „bezcennej Księgi Liter”? Czy jego „posiadacz” nie musiał być „przypadkowy”, tak jak przypadkowym posiadaczem markownika, „prawdziwej księgi blasku”, był Rudolf, który „katalogował”?

Wrażenia ojca z wizyty u Zajferta były podobne, formułowane rzeczowo, ale czasem też zupełnie odmienne i bardziej jeszcze mityzujące. We wspomnieniu ojca z pewnego jesiennego dnia w latach pięćdziesiątych Zajfert „był człowiekiem dokonującym żywota w parterowym mieszkaniu o rupieciarsko-muzealnym wyglądzie”. „Był tam On i kot. Tak, nie było tam psa” – napisał ojciec. Nawet bez odniesienia do „bezpiecznych” szpargałów, poprzez przywołanie schulzowskich muzealno-jesienych klimatów, schulzowskiego kota i psa, fragment ten ma za zadanie nobilitować rupieciarski lokal „stolarza”. Ojciec pisał o Zajfercie z uznaniem. Jego zdaniem Zajfert znał się na książkach, czytał dużo, więcej kupował, niż sprzedawał. O książkach, które sprzedawał, nie mówił dużo. Jakaś ich część trafiła do niego, tu ojciec przytaczał słowa Zajferta, podczas wojny „od robotników z transportu”. Przeznaczone „na przemiał” zawdzięczały przetrwanie temu, że były „głównie w języku niemieckim”, chociaż należały do rodzaju literatury, którą w Niemczech publicznie palono. Te książki, jak Zajfert wiedział, interesowały ojca i dlatego zaprosił go do swojego mieszkania-warsztatu stolarskiego. A przy okazji, wspominając tylko o zainteresowaniu przedmiotem innego potencjalnego kupca, pokazał mu również ilustrowany przez Schulza *Katalog Biblioteki Stanisława Weingartena*. Swoje zabiegi o możliwość kupienia *Katalogu* nazwał ojciec „odwróceniem lady”. Teraz poczuł się „adeptem”, uzależnionym od życzeń tego, komu *Katalog* nie był przeznaczony. W jego własnych kolekcjonerskich poszukiwaniach cechowała Zajferta wybredność i rzeczowość; *Katalogu* sprzedawać nie chciał, ale był gotowy wymienić go na od dawna poszukiwaną przez siebie książkę, ilustrowany rzadki druk bibliofilski o charakterze pornograficznym. Ojciec dołożył wszelkich starań, aby korzystając z kontaktów z klientami i innymi antykwariuszami, sprowadzić poszukiwaną książkę do „Słowa”. Po latach opowiadał żartobliwie o zbieżności tej historii z przeżyciami Józefa w *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdzie w księgarni przylegającej do sklepu ojca

zamówioną książkę pornograficzną, której na składzie nie było, zamieniono na pewien artykuł, przewidując niewątpliwe Józefa nim zainteresowanie.

W lutym 1991 roku Jerzy Ficowski odwiedził ojca w towarzystwie fotografa, Adama Kaczkowskiego, w związku z organizowaną przez Muzeum Literatury w Warszawie wystawą upamiętniającą stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci Brunona Schulza. Ustalono, że rysunki Schulza z kolekcji ojca będą tam eksponowane. *Katalog Biblioteki Stanisława Weingartena* miał nie opuszczać domu jego właściciela. Ojciec zgodził się natomiast na umieszczenie zdjęć rysunków Schulza z *Katalogu* w salach ekspozycyjnych wystawy *Bruno Schulz. Ad Memoriam*. Przy okazji wizyty Ficowski подарował ojcu wydany w jego opracowaniu przez Northwestern University Press tom *The Drawings of Bruno Schulz* z własnym ekslibrisem (zawinięty kłęb dymów nad ogniskiem cygańskiego taboru) i dedykacją: „Panu Henrykowi Maszewskiemu w dniu wspaniałego Schulzowskiego przyjęcia w Jego gościnnym domu – z wdzięcznością i uznaniem – Jerzy Ficowski”. W książce *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, wydanej dziesięć lat później, Ficowski zamieścił reprodukcje rysunków Schulza z *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena* wraz z reprodukcjami kilku stron spisu książek z kolekcji przyjaciela...

■

Rysunek na frontowej okładce *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena* jest graficznym znakiem otwarcia i zaproszenia; ze względu na swoją kompozycję i swoje uprzywilejowane miejsce pełni funkcję jeszcze jednego, unikatowego, w jednej tylko wersji i jednym egzemplarzu istniejącego ekslibrisu Brunona Schulza dla Stanisława Weingartena. Wykonany czarnym tuszem rysunek przedstawia postać młodzieńca (takim go widzę) w rozwianym płaszczu-pelerynie, z wydłużonym kominem cylindra na głowie, trzymającego otwartą książkę w wyciągniętych rękach. Stoi w pozycji szerokiego, „żabiego” rozkroku, opierając stopy o kadłub wielkiej beczki. Po lewej stronie widzimy wygięty kształt „wieży” o wielopoziomowej, piętrowej konstrukcji pagody, a po obu stronach beczki naszkicowane kilkoma kreskami kontury roślinnych (z sugestią pustynnych) form. Poniżej małych liter „BS.” na beczce, przedzielone kropkami i pogrubione cieniowaniem inicjały właściciela *Katalogu* stanowią podstawę dla całej kompozycji. (Podobne inicjały znaleźć można na wytłoczeniach płóciennych opraw niektórych książek ze zbioru Weingartena, między innymi tomów *Dzieł poetyckich* Jana Kasprowicza w lwowskim wydaniu z 1912 roku).

Nasz młodzieniec, a nazywam go tak chętnie ze względu na oczywisty jego współudział w budowie przyszłej „republiki młodych” z *Republiki marzeń*, ma widoczne cechy wspólne z amatorskimi, jeszcze niepewnymi jeźdźcami na niektórych szkicach Schulza (na przykład w szkicu *Chłopiec w wysokim kapeluszu na koniu* w katalogu *Bruno Schulz. 1892–1942. Rysunki i archiwalia ze zbiorów*



Bruno Schulz, okładka *Katalogu Biblioteki
Stanisława Weingartena*, ołówek, 20,5×15,7
cm, własność prywatna

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 1992, s. 307) czy też jego doświadczonymi dorożkarzami, którzy zresztą chętnie schodzą z kozła, rzucając lejce na kolana rozespanych i rozmarzonych klientów. Chciałoby się powiedzieć: „Nie ma tu konia”, wystarczy jednak zastąpić kadłub beczki końskim kadłubem, a książkę w rękach wędzidłem lub lejcami. Pamiętamy, jak w *Jesieni* „potężnie odsadzone wspaniałe kłęby [końskie] kołysały się w ciemnościach wśród puszystych uderzeń chwostów”. Nie będzie być może nadużyciem naszej wyobraźni, jeśli o chwostach pomyślimy, patrząc na kształty roślin po obu bokach beczki. Nie należy też wykluczać, że książka, którą młodzieniec trzyma, jest rodzajem szkicownika, samym *Katalogiem Biblioteki Stanisława Weingartena*, a wyciągnięte ręce odsuwają na chwilę przedstawiony lub właśnie powstający na jednej z kart rysunek dla korekty właściwej perspektywy, to jest dla oceny oka kierującego spojrzenie ku wewnątrz.

Tonacja rysunku jest nam również znajoma. Jest to tonacja nokturnu, która odpowiada zainteresowaniom adresata ilustracji, kolekcjonera książek o tematyce ezoterycznej i muzycznej. Odpowiada ona też nastrojom przyszłego dyrygenta z opowiadania *Ojczyzna*, kiedy z gorącym czołem przytkniętym do szyby (w salonie trwa ożywiona gra w karty) obserwuje on ciemność „jesienniejącej gęstwiny parku”. Tam zgiełk wron „sadowi się i jednoczy z ciszą szelestnego wędnięcia”, „instalowania się” nocy „głębokiej i późnej”. W *Ojczyźnie*, opowiadaniu, które przypominam dzisiaj ze względu na porę roku naszego spotkania i sam tytuł mojego wystąpienia, podobnie jak w innych opowiadaniach Schulza noc jest porą dynamiczną i burzliwą, porą awanturniczych wędrówek i przygód, zaplątywaniem się w „matnię”, ale także porą spóźnionego powrotu do domu, regresji, przeczucia śmierci, kiedy „czuje się i wie”, że „nic złego nie może mi się już przydarzyć, znalazłem przystań i spokój”. Taka jest noc na rysunku. Jej dynamikę tworzą „stalorytowe” równoległe kreski tła, cień na beczce i bardziej jeszcze pogłębiona czern stylizowanych liter. To jest noc wietrzna, gdzie wiatry wieją z wielu kierunków, unosząc poły płaszcza młodzieńca jak płachty żagli i pochylając wieżę. Linia kontrastującą jest na rysunku linia pochylenia głowy młodzieńca, to jest pozioma linia jej przyłożenia do „poduszki snu”, przedłużona kominowym cylindrem jakby przyrośniętym do głowy i niepodlegającym prawom powietrznych zawirowań. Wędrówka i przygoda, a równocześnie przystań i spokój.

Na beczce stoi wędrowiec snu, śniący swój sen prywatny i archetypiczny. Dlatego nie należy go niepokoić pytaniem, czy sen jego jest emanacją treści trzymanej książki, czy też treść książki dyktuje sen śpiącemu, czy książka służy trzymającemu ją, czy też on sam pozostaje w jej służbie, tak jak nie należy pytać, czy realizacja idei ilustrowanego katalogu książek była spełnieniem życzeń przyjaciela, pracą wykonaną, w całości lub w części, „na zamówienie”, czy też zrozumieniem, że ręka rysownika podlega niezmiennie rygorom „żelaznego kapitału ducha”, określonego katalogiem jego prywatnych, „zadanych” treści. W rzeczywistości mitu

i snu sfery prywatności i wspólnoty wzajemnie się ze sobą przenikają, a może są już tożsame. Na koniu czy na becze, w dorożce, pociągu czy w usztywnionym, wielocłonowym kadłubie papierowego auta, w Drohobyczu czy poza Drohobyczem – wędrowiec Schulza podróżuje drogami, którymi podróżowali, podróżują i będą podróżowali inni, dorośli i niedorośli, wędrowcy. Rozumiał to Józef, gdy wśród sennych rozmów z kolegami (tymi, którzy nie zasnęli wcześniej na lekcjach rysunków) rozpoznawał w „rozprószonej bieli” światła zimowej nocy „szary papier sztychu, na którym głęboką czernią płątały się kreski i szafirunki gęstych zarośli”, gdy patrzył, jak „noc powtarzała teraz głęboko po północy te same serie nokturnów, sztychów nocnych profesora Arendta, kontynuowała jego fantazje”. W taką właśnie noc syn Jakuba powierzył swój los kaprysom dorożkarza, a pozostawiony sam na sam pod kopułą nieba, na której „spiętrzały się fantastyczne lądy, oceany i morza porysowane liniami wirów i prądów gwiazdnych”, ujrzał na „szczęśliwych zboczach całe grupy wędrowców zbierających wśród mchów i krzaków opadłe i mokre od śniegu gwiazdy”. Tak zbierać też można rzadkie i osobliwe książki, pełne rycin i historii w ich najdziwniejszych, najbardziej oszałamiających momentach, kiedy niosą z sobą świeżość, „pamięć i miąższ dzieciństwa”.

Co więc oznacza beczka na okładce *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena*? Jest pojazdem-ksiegotzbiorem, wehikułem czasu osadzonym dobrze w przeszłości, tradycji, a zarazem dającym możliwość podróży dalszej, w przyszłość. Znajdą się w niej książki dnia wczorajszego, książki tego dnia i dni następnych, a wśród nich książki nigdy nienapisane, książki „pretendenci”. Znajdą się tam kiedyś teki z pracami graficznymi samego Schulza – autora i adresata odwiecznych historii. Beczka może być beczką Diogenesa, odpornym na zmienności aury stałym punktem wyjścia do ciągłych poszukiwań. Za koleżeński żart przyjąć by można zbieżność przeznaczenia beczki z nazwiskiem przyjaciela – Weingarten. Z racji wróżącej katastrofę, chylącej się wieży w tle, beczka może się okazać beczką o przeszłości biblijnej, rodzajem korabu Noego. W *Jesieni* przyjmie on kształt „ogromnych, głębokich łóżek”, gwarancji bezpiecznej żeglugi ku nieznanym lądom, kiedy „słuzы nocy skrzypiały już pod naporem ciemnych mas snu”. Podaję tu tylko przykłady wzbierającej fali nieprzewidzianego, chociaż, zaznaczyć należy, dość ciepłego „zalewu”, rosnącej kolekcji aluzji i odniesień do potopu, która ma swój wspólny gen w *Genialnej epoce*. Przeznaczam innemu celowi opis „rupieciarnianego” chaosu form zwierzęcych, przesuwających się pod ręką Józefa, kiedy „jak za dni Noego” rysuje on, drapieżnie, ale także z „aksamitną pieszczotą” (są tam przecież koty), aby tym prędzej utwierdzić Państwa we własnym przekonaniu, że gdyby senny wędrowiec z okładki *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena* otworzył „niestworzone do patrzenia” oczy, byłyby one „nieprawdopodobnie niebieskie”. On już przecież widzi sennym marzeniem zawieszone nad okolicą „kontury mitu”, słyszy „głos wewnętrzny”. W „republice młodych”, kraju o liberalnych podstawach obcych wszelkim nacjonalizmom,

przyjmującym wszystkich „spod znaku kielni”, otwartym na „powódź romantycznych przygód i fabuł”, wędrowiec otrzymuje rozkazy, którym raz jeszcze jego własny tekst musi być posłuszny.

Nade wszystko beczka Weingartena z inicjałami Schulza jest beczką z *Komety*: „Proszę mi wybaczyć, jeśli opisując te sceny pełne ogromnego spiętrzenia i tumultu wpadam w przesadę, wzorując się mimo woli na pewnych starych sztychach w wielkiej księdze klęsk i katastrof rodzaju ludzkiego. Wszak zmierzają one do jednego praobrazu i ta megalomaniaczna przesada, ogromny patos tych scen wskazuje, że wybiliśmy tu dno odwiecznej beczki wspomnień, jakiejś prabeczki mitu i włamaliśmy się w przedludzką noc bełkocącego żywiołu, bulgoczącej anamnezy, i nie możemy już wstrzymać wezbranego zalewu. Ach, te rybne i rojne noce...”. Płynność materii słownej odpowiada tu demiurgicznemu ruchowi rąk ojca Józefa, demonstrującego „wieczne krążenie substancji”, jego manipulacyjnym praktykom aktywizowania zasad „wszechprzenikania”, „transfuzji”. Żywioł nocy przynosi ponownie katastroficzny koniec historii, otwierając zarazem powrotną drogę do wspólnego domu, nowego początku historii. Kometa zmierzająca w opowiadaniu Schulza do swojej metafizycznej mety jest zwiastunem odwiecznie nowej gwiazdnej konstelacji – Cyklisty.

Za każdą powodzią nowa powódź, za każdą wieżą nowa wieża, za każdą kometą nowa kometa, za każdym Meksykiem nowy Meksyk, za każdym poetą nowy poeta, za każdą ewangelią nowa ewangelia, za każdą książką nowa książka, za każdym właścicielem książki nowy właściciel książki. Nie sposób nie wspomnieć raz jeszcze przygody odkrywania ważnych dla Schulza pokrewieństw między *Sklepami cynamonowymi* a *Historiami Jakubowymi* Manna, gdzie głęboka studnia przeszłości jest pierwszym, samo-refleksyjnym obrazem wielkich powtórzeń, a powstałe z niej „święto opowieści” zaproszeniem do drogi, dalej i dalej: „Spójrzcie, oto noc księżycowa kładzie ostre cienie na spokojnym, falistym krajobrazie”. Tytuł jednego z rozdziałów *Młodego Józefa* – „Prabeczenie” – wywołać mógł na twarzy Schulza uśmiech porozumienia.

Współdział w zadaniu szukania wzajemnych powinowactw i wieloznacznych dopełnień, między tekstami książek a tekstami ich czytelników, jest za sprawą rysunku Brunona Schulza z okładki *Katalogu Biblioteki Stanisława Weingartena* wielką przyjemnością. Spójrzmy teraz do wewnątrz bez obaw. Nie jest nam straszne gorzkie stwierdzenie „pana profesora” z opowiadania *Emeryt*: „Trzeba go skreślić z katalogu”. Przeciwnie, być może przyjdzie nam ochota, aby wśród spisanych w *Katalogu* książek wyobrazić sobie tę swoją, z własnym imieniem i nazwiskiem, za jednym z inicjałów Brunona Schulza.

[Debora Vogel]

Debora Vogel: Bruno Schulz

B. Schulz urodził się w Drohobyczu. Jest niemalże samoukiem. Przede wszystkim jako grafik – Schulz posługuje się również techniką farb olejnych i akwarelą. Prace graficzne wykonuje na szkle, w rzadko używanej technice *cliché-verre*.

Należy do grona malarzy, którzy operują elementami brzydoty i komizmu, uwypuklając to, co demoniczne i niekształtne, groteskę życia. Do tego grona należą także: Goya, Bosch, Rops, a z dzisiejszych – Dix albo Grosz. Ta grupa artystów mieści się w określonym wymiarze ponad kierunkami w sztuce i stanowi awangardę każdego z nich, tak jak sama groteska, która składa się – w swoim malarskim wyrazie – z deformacji.

Główny temat Schulza – to demoniczność w sferze erotyki. Nawet zakres tematów związanych z czasami mesjańskimi jest obrazowany erotycznie. Tamta z lekka literacka zawartość operuje kontrastem kobiecego piękna (które czasami jest melancholijne, a niekiedy znów wzbudza pożądanie) i komicznej szpetoty mężczyzny. Demoniczność tej relacji opiera się na żalostnej podrzędności mężczyzny, który zdaje sobie sprawę ze swojej niższości wobec kobiety. Owa relacja ubóstwienia jest rodzajem ugody, utrzymania równowagi w artystycznym napięciu pomiędzy pięknem i brzydotą.

Środki wyrazu: brak wyszczególnionych personalnych cech poszczególnych ciał i twarzy, co sprawia, że ludzie jawią się nie jako indywidua, lecz jako przedstawiciele gatunku, *sexusu*; z jednej strony symbol zwycięskiej zmysłowości, przedstawianej melodyjnie pociągniętą, silną linią kobiecego ciała; z drugiej strony podrzędność istoty, przedstawiana w komicznym pomniejszeniu zwyczajowych proporcji ciała i z zakrzywionym konturem lemurzej gęby mężczyzny.

Ta technika przypomina wyraźne prowadzenie linii i zdecydowaną delikatność Rembrandta.

Przełożył Adam Stepnowski

Adam Stepnowski: Debora Vogel w galicyjskim jidyszlandzie. Czasopismo „Cusztajer”

Jidyszowa twórczość Debory Vogel wyróżnia się na tle polsko-żydowskiej literatury okresu międzywojennego. Vogel była naznaczona samotnością zarówno pod względem tematyki swych utworów, jak i niezrozumienia ich przez większość ówczesnych krytyków¹. Nie oznacza to jednak, że Vogel tworzyła w całkowitym odseparowaniu od społeczności literackiej. W latach trzydziestych nawiązała kontakt z bliskimi jej – jak uważała – środowiskami: Grupą Krakowską i nowojorskimi inzychistami², do których czasopisma nadsyłała swoje teksty³. Nieco wcześniej, tuż przed wydaniem swojego debiutanckiego tomiku poezji i rozpoczęciem znajomości z Brunonem Schulzem, zaangażowała się w działania galicyjskiej grupy Cusztajer (pol. „wkład”), która wydawała czasopismo o tej samej nazwie. W niniejszym tekście chciałbym przybliżyć projekt, w który zaangażowała się ta pisarka. Choć zakres materiału jest niewielki, a sama grupa nieco zapomniana, warto przypomnieć cechy wyróżniające to czasopismo, na które wpływ miała również Debora Vogel.

Tło historyczne

Od początku XX wieku kultura jidysz w Europie wchodziła w nowy okres. Wyznaczenie kierunków zmian wiązało się ze śmiercią wszystkich trzech klasyków literatury jidysz⁴ i zainicjowaniem epoki jidyszowego modernizmu, datowanym na rok 1909 (debiut Dowida Bergelsona⁵). W okresie pomiędzy tym rokiem a wybuchem II wojny światowej nastąpił intensywny rozwój nowoczesnej kultury

1 K. Szymaniak, *Atom nieodłączny smutku. Na marginesie montażu Debory Vogel*, w: D. Vogel, *Akacje kwitną*, Kraków 2006, s. 147–173.

2 Inzychiści – potoczne określenie członków jidyszowej grupy artystycznej „In zich”, założonej w 1919 roku w Nowym Jorku. Nazywani również introspektywistami.

3 K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006, s. 192–200.

4 Szolem Jakow Abramowicz (Mendele Mojcher Sform, 1836–1917), Szolem Rabinowicz (Szolem-Alejchem, 1859–1916), Icchok Lejbusz Perec (1852–1915).

5 D. Bergelson, *Arum wokzal* (Wokół stacji kolejowej), Warszawa 1909.

jidysz. Główne ośrodki, w których żydowskie życie literackie było najbardziej dynamiczne, pojawiały się i zanikały z równie dużą szybkością, pozostawiając za sobą jednak bogatą spuściznę – tak jak było na przykład w przypadku Berlina i Kijowa⁶.

Mapa ośrodków literatury jidysz obejmowała również inne miasta. Po uzyskaniu niepodległości przez II Rzeczpospolitą ważnymi centrami stały się Wilno, Łódź oraz Warszawa, gdzie rozpoczynały działalność awangardowe grupy artystyczne, takie jak Chaliastre, Albatros, Jung Jidysz czy Jung Wilne⁷. Dominującą tendencją w dwudziestoleciu międzywojennym było jednak przenoszenie centrum polisystemu europejskiej literatury jidysz na wschód⁸. Żydowski oddział PEN Clubu miał siedzibę w Wilnie, w Warszawie zaś lokował się Związek Literatów i Dziennikarzy Żydowskich.

Pomimo umiejscowienia blisko geograficznego centrum Lwów był wówczas ośrodkiem peryferyjnym w odniesieniu do głównego nurtu literatur żydowskich⁹, borykającym się z kolejnymi falami ekonomicznej emigracji i akulturacją społeczności¹⁰. Co prawda, istniała we Lwowie silna jidyszowa tradycja haskaloła¹¹, a miasto miało bogaty wkład w naukę żydowską na polu historii, lecz dziedzictwo to było zapomniane i przyćmione przez dynamiczny rozwój literatury w innych językach¹². W obliczu braku instytucjonalnego wsparcia dla edukacji w jidysz funkcję krzewienia kultury w tym języku mogła przejąć prasa¹³. Jednak największym żydowskim dziennikiem regionu była polskojęzyczna „Chwila”.

W latach dwudziestych pozycja galicyjskiej literatury jidysz na tle Europy była bardzo słaba. Region ten uchodził za szczególnie podatny na tendencje asymilacyjne – początkowo zmierzające w kierunku kultury niemieckiej, a następnie także polskiej. Twórczość neoromantyków galicyjskich z przełomu

6 A. Schachter, *Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*, Oxford 2011, s. 84–119.

7 Zob. S. Wolitz, *Yiddish Modernism. Studies in Twentieth-Century Eastern European Jewish Culture*, Bloomington 2014, s. 365–380; oraz D. Fishman, *The Rise of Modern Yiddish Culture*, Pittsburgh 2005, s. 87–88.

8 Główne centra charakteryzuje Sol Liptzin w swojej książce *Maturing of Yiddish Literature*, New York 1970.

9 Zob. S. M. Pinsker, *Literary Passports. The Making of Modernist Hebrew Fiction in Europe*, Stanford 2011, s. 63–75.

10 Zob. R. Manekin, *The Debate over Assimilation in Late Nineteenth-Century Lwów*, w: *Insiders and Outsiders. Dilemmas of Eastern European Jewry*, ed. R. I. Cohen, J. Frankel, S. Hoffman, Oxford 2010, s. 120–130.

11 Haskala (hebr. „oświecenie”) – ruch intelektualny w europejskiej społeczności żydowskiej zapoczątkowany w drugiej połowie XVIII wieku, postulujący reformę tradycyjnego szkolnictwa, zwiększenie udziału Żydów w rozwoju nauk świeckich oraz zainteresowanie kulturami otaczającymi. Haskala przeżywała swój rozkwit w Galicji w połowie XIX wieku.

12 R. Manekin, *Constructing Polish Jewry's Shrine of History*, „Polin. Studies in Polish Jewry”, Vol. 29: *Writing Jewish History in Eastern Europe*, ed. N. Aleksun, B. Horowitz, A. Polonsky, Oxford 2017, s. 77–87.

13 D. Fishman, op. cit., s. 14–15.

wieków, choć zauważona, nie wystarczyła, by uczynić z Galicji znaczący ośrodek jidyszowego życia kulturalnego¹⁴. Wciąż pozostawała ona w cieniu Berlina, Łodzi i Warszawy na Zachodzie oraz Mińska, Kijowa i Moskwy – na Wschodzie. W środowiskach żydowskich Lwów był uznawany wówczas za ośrodek peryferyjny pod wieloma względami¹⁵. Nawet sam dialekt był źródłem stereotypowo złej opinii – galicyjski jidysz uchodził za zbyt ziemczony. „Choroba”, „uśpienie” i „paraliż” to tylko niektóre z określeń, które pojawiały się w opisach kultury jidysz w Galicji. Jej rozwojowi nie sprzyjały także względy ekonomiczne – region ciągle borykał się z biedą, bezrobociem i masową emigracją¹⁶.

Cusztajer – historia grupy

Pod koniec lat dwudziestych wśród pisarzy tworzących w języku jidysz zaczynały się rodzić pomysły, jak odwrócić wspomnianą tendencję. Zainicjowano działania mające na celu konsolidację środowisk, którym zależało na rozwoju kultury jidysz. W 1928 roku odbył się we Lwowie zjazd pisarzy tworzących w tym języku. Zawiązała się wtedy sformalizowana grupa literacka – nazwana później Cusztajer. Podczas spotkania założycielskiego jej członkowie postanowili sięgnąć po narzędzie prasy, aby propagować lokalną kulturę jidyszową. Realizacją tego pomysłu było między innymi czasopismo o tej samej nazwie. Wydawano je we Lwowie w latach 1929–1931. Obecnie jest ono nieco zapomniane, choć zostało odnotowane na przykład przez Grzegorza Gazdę w jego *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich*¹⁷. Również na polu studiów żydowskich pojawiły się opracowania poświęcone grupie i czasopismu¹⁸.

Środowisko galicyjskich literatów było świadome niekorzystnych uwarunkowań. Uważali oni jednak, że pomimo wszelkich trudności lokalna literatura jidysz ma zarówno solidne fundamenty, jak i doskonałych przedstawicieli. Według nich Galicja zasługiwała na akces do grona uznanych lokalnych jidyszowych środowisk literackich. W kwietniu 1929 roku odbyło się spotkanie około trzydziestu galicyjskich literatów, zainicjowane przez Melecha Rawicza¹⁹,

¹⁴ S. Liptzin, op. cit., s. 131–151.

¹⁵ S. M. Pinsker, op. cit., s. 63–75.

¹⁶ Zob. C. Mick, *Lemberg, Lwów, L'viv, 1914–1947. Violence and Ethnicity in a Contested City*, West Lafayette 2011.

¹⁷ G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich*, Warszawa 2000, s. 669.

¹⁸ Zob. K. Szymaniak, *Rozdwojony język. „Cusztajer” i galicyjskie jidyszowe środowisko artystyczne*, „Midrász” 2006, nr 7–8, s. 30–35; oraz C. Friedman-Cohen, *Kwuca „Cusztajer” be-Galicja 1929–1931*, „Khulyot. Journal of Yiddish Research”, Haifa 2007, s. 159–177.

¹⁹ Melech Rawicz (1903–1976) – pseudonim Zacharie-Chone Bergera, żydowskiego poety, eseisty, dramaturga i animatora życia kulturalnego. Urodził się w Radymnie (Galicja Wschodnia), a w jego domu mówiło się głównie po polsku i niemiecku. Pod wpływem konferencji w Czerniowcach (1908) zaczął tworzyć również w języku jidysz. Mieszkał we Lwowie i Wiedniu, a na początku lat

a zorganizowane przez Rachelę (Rochl) Auerbach²⁰. Bezpośrednio po tym wydarzeniu rozpoczęto działania, które obejmowały również założenie czasopisma. Równolegle planowano wiele innych przedsięwzięć promujących kulturę jidyszową, takich jak spotkania literackie i wydawanie zbiorów poezji. Pierwszy numer „Cusztajera” ukazał się wkrótce po wspomnianym zjeździe, bo już we wrześniu 1929 roku. Można to uznać za sukces, szczególnie biorąc pod uwagę problemy z regularnością publikowania kolejnych numerów. Nominalnym redaktorem pisma był uznany poeta Dowid Kenigsberg²¹, jednak redakcja mieściła się w pokoju Racheli Auerbach, która wraz z Debora Vogel, Berem Sznaperem²² i Mendlem Nojgrojszlem²³ miała największy udział w redagowaniu czasopisma.

-
- dwudziestych przeprowadził się do Warszawy, aby brać udział w tworzeniu modernistycznej literatury jidysz z takimi postaciami, jak Uri Cwi Grinberg czy Aron Cejtlin. W latach 1924–1934 był sekretarzem Związku Literatów i Dziennikarzy Żydowskich. Jego żywiołowa praca na rzecz kultury jidysz uczyniła go jednym z symboli międzywojennej literatury polsko-żydowskiej. W latach trzydziestych zaczął podróżować po świecie. Wojnę przeżył w Meksyku, a ostatecznie osiadł w Montrealu, gdzie nadal tworzył. Napisał wtedy między innymi książkę wspomnieniową oraz *Majn leksikon* (Mój leksykon), opisujący sylwetki żydowskich pisarzy w Polsce.
- 20** Rachela Auerbach (1903–1976) – urodziła się w Łanowcach (Galicja Wschodnia), pisarka, historyczka, tłumaczka i psychołożka pisząca w języku polskim, jidysz i hebrajskim. Zadebiutowała w latach dwudziestych na łamach lwowskiego dziennika „Chwila”, współpracowała jednocześnie jako dziennikarka i eseistka z wieloma gazetami, zarówno polskojęzycznymi, jak i wydawanymi w jidysz. W 1933 przeniosła się do Warszawy. Podczas II wojny światowej pracowała w kuchni ludowej w getcie warszawskim oraz współpracowała z grupą Oneg Szabat, tworząc archiwum getta. Jako jedna z niewielu ocalałych pomogła odnaleźć te materiały po wojnie. Współpracowała z CŻKH, badając temat Zagłady, czego owocem były dwie publikacje: *Na polach Treblinki* (1947) oraz *Żydowskie powstanie* (1948), a także wiele artykułów prasowych. W 1950 roku wyjechała do Izraela, gdzie podjęła współpracę z instytutem Jad wa-Szem.
- 21** Dowid Kenigsberg (1891–1942?) – urodził się w Busku (Galicja Wschodnia), poeta i tłumacz. Rozpoczął pisanie poezji w wieku piętnastu lat, wtedy jeszcze po polsku i niemiecku. W języku jidysz zadebiutował w 1909 roku (zbiór poezji *Jugnt* – Młodzi), następnie wydawał już samodzielne tomiiki poezji: *Lider* (Wiersze, 1912), *Sonetn* (Sonety, 1913), *Hundert sonetn* (Sto sonetów, 1921). W latach dwudziestych osiadł na wsi pod Lwowem, tłumacząc na jidysz dzieła takie, jak *Pan Tadeusz* Mickiewicza czy *Buch der Lieder* Heinego. Po wybuchu wojny współpracował z Sowietami, nie są znane okoliczności jego śmierci.
- 22** Ber Sznaper (1906–1943?) – urodził się na obrzeżach Lwowa w ubogiej rodzinie jako syn szewca. Poeta początkowo związany z galicyjskim neoromantyzmem, zadebiutował jednak dużo później niż pozostali neoromantycy, w 1927 roku, tomikiem *Opszojm* (Szumowina), utrzymanym w bardzo pesymistycznym tonie. Następnie kontynuował pisanie w tym duchu, wydając tomiki *Majn sztot* (Moje miasto, 1932), *Majse un lid* (Opowieść i pieśń, 1934), *Bloe Werter* (Niebieskie słowa, 1937). Okoliczności jego śmierci nie są znane.
- 23** Mendl Nojgrojszl (1903–1965) – poeta i eseista. Urodził się w Nowym Sączu, otrzymał polsko-żydowskie wykształcenie, a następnie wyjechał do Wiednia, gdzie studiował prawo. W latach dwudziestych zadebiutował jako poeta i dziennikarz. Pisał do periodyków w Wilnie, Wiedniu, Warszawie i Lwowie. W 1936 roku wydał *Klejne antologie fun jidisze poezje in Galicja* (Mała antologia jidyszowej poezji galicyjskiej), obejmującą lata 1897–1935. Po zajęciu Austrii przez nazistów był więźniem obozów koncentracyjnych. Zdołał uciec i przedostać się do Brazylii, a następnie do Stanów Zjednoczonych. Tworzył również po wojnie, zmarł w Nowym Jorku.

Głównymi problemami, z jakimi zmagala się redakcja „Cusztajera”, były trudności finansowe oraz konflikty w zespole. Pierwsza z kwestii nie pozwoliła na to, aby pismo, planowane jako kwartalnik, ukazywało się częściej niż raz w roku. Spory polityczne w zespole doprowadzały do stopniowego określania profilu ideologicznego grupy, jednak za cenę rozłamu z częścią radykalnie lewicowo nastawionych pisarzy²⁴. W drugim numerze redakcja rozpoczęła spekulacje dotyczące zarzucenia periodycznego charakteru wydawnictwa. We wstępniaku do trzeciego numeru powrócono jednak do początkowych deklaracji. Niedługo potem ostatecznie zawieszono działalność i zarzucono zbieranie materiałów do kolejnych zeszytów.

Czasopismo „Cusztajer”

„Cusztajer” był wydawany na papierze formatu A5, ze wzmacnianą kartonową okładką oraz nienumerowanymi stronami zawierającymi reprodukcje obrazów (pobielanymi, papier o wyższej gramaturze). Pierwszy i drugi numer liczyły po 64 strony, a objętość trzeciego została zwiększona do 80 stron. Nie ma przesłanek, aby twierdzić, że pismo w okresie jego wydawania borykało się z problemem niedoboru tekstów. Wręcz przeciwnie, publicystyczne teksty, dla których nie znalazło się miejsce w pierwszym i drugim numerze – a więc w szczytowym okresie działalności grupy – były również drukowane w dodatku „Literatur un Kunst” (Literatura i sztuka) do czasopisma „Morgen” (później „Najer Morgen”) oraz w jednodniówce „Jidysz”. Trzeci numer dodatkowo został wzbogacony o twórczość pisarzy zza oceanu, którzy urodzili się w Galicji.

Każdy numer zaczynał się od spisu zawartości (na wewnętrznej stronie okładki), po którym następował wstępniak redakcyjny pod nazwą *Fun undz* (Od nas). Na kolejnych stronach znajdowała się największa objętościowo część (średnio 83% objętości każdego z numerów²⁵), którą można nazwać „literacko-artystyczną”. Obejmowała ona lirykę, prozę, reprodukcje obrazów oraz artykuły krytyczne na temat literatury i sztuki.

Na końcu każdego numeru znajdował się między innymi dział *Fun der kinstler-welt* (Ze świata artystów). To właśnie w nim opublikowano tekst Debory Vogel dotyczący twórczości Brunona Schulza. Pozostałymi działami były *Szrajber un bicher* (Pisarze i książki) oraz *Kultur injonim* (Sprawy kulturalne). Każdy z numerów kończył się jednostronicowym tekstem publicystycznym. Na wewnętrznej części tylnej okładki umieszczano ponadto dział zatytułowany *Iberblik* (Przegląd), będący skrótowym przedstawieniem wydarzeń kulturalnych

²⁴ Zob. K. Szymaniak, *Rozdwojony język*.

²⁵ W pierwszym numerze jest to około 75%. Co zrozumiale, w tym przypadku można znaleźć więcej tekstów o charakterze programowym.

odbywających się w tym czasie w Galicji – miał on pokazywać, jak prężnie zaczęło rozwijać się lokalne życie kulturalne. Czasopismo stosowało zatem planowy rozkład treści, jednak nie był on całkowicie ugruntowany – wskazuje na to absencja niektórych działów w numerze drugim, po części wywołana problemami z drukiem. Na podstawie tych informacji można zauważyć, że „Cusztajer” miał ambicje obejmowania na swoich łamach możliwie najszerszej tematyki związanej z kulturą.

Kwestie ideologiczne

Najważniejszą kwestią poruszaną w tekstach publicystycznych w „Cusztajerze” była sytuacja kultury i języka jidysz na obszarze Galicji. Już we wstępie do pierwszego numeru czytamy: „Chcemy zaorać tutejszy zaniedbany teren. Czeką nas prace, dużo cięższa praca, wyrwać chwasty, dziko porosłe w czasach pustki”²⁶.

Głównym problemem społeczności żydowskiej w Galicji była według publicystów asymilacja²⁷. Galicja, w porównaniu z innymi rejonami w Europie Wschodniej, była krytykowana przez ideologicznych jidyszystów właśnie jako „przeklęte środowisko asymilacji”. Awrom Trembowelski²⁸ i Naftali Wejnig²⁹ ubolewali nad tym, że ten stereotyp zaczyna się urzeczywistniać. Pierwszy z nich większą wagę przykładał do aktualnych problemów systemowych, które składają się na tak pesymistyczny obraz. Jako najważniejszy z nich wymieniał szkolnictwo: państwowe (polskie) szkoły z założenia miały wpływ na zwiększenie zakresu akulturacji lokalnych Żydów. Trembowelski zwracał również uwagę na stan prywatnej edukacji żydowskiej: szkoły „Tarbutu” uznawał za zakamuflowaną flankę polonizacji, głównie z powodu realizowanego przez nie programu³⁰. Polscy Żydzi marzący o edukacji na wyższym poziomie (co wiązało się ze zdawaniem państwowych egzaminów w języku polskim) byli poddawani stałemu naciskowi kultury wernakularnej. Szkoły

²⁶ *Fun undz* (Od nas), „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 2.

²⁷ Słowo „asymilacja” jest dzisiaj rzadziej stosowane i ustępuje bardziej precyzyjnemu terminowi „akulturacji”. Jednak aby zachować zgodność między niniejszym artykułem a przytaczanymi cytatami, wzorem publicystów z „Cusztajera” posługuję się terminem „asymilacja” – w ówczesnym znaczeniu.

²⁸ Awrom Trembowelski – urodził się w 1899 roku w Czortkowie (Galicja Wschodnia), dziennikarz, bibliotekarz i działacz na rzecz kultury jidysz w Galicji. W latach 1925–1939 pracował w bibliotece w rodzinnej miejscowości, pisząc jednocześnie teksty do gazet takich, jak „Morgn” (Lwów), „Frajnd” (Warszawa) oraz „Ejnikajt” (Moskwa). Był również stałym galicyjskim korespondentem „Wilner Tog”. Wojnę przeżył na terenie Uzbekiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej.

²⁹ Naftali Wejnig (1897–1943) – urodził się w Tarnowie, krytyk literacki i badacz folkloru. Początkowo nauczyciel w polskim i żydowskim gimnazjum, zadebiutował literacko po I wojnie światowej. Pisał również prace naukowe na tematy etnograficzne i historyczne. Więzień getta wileńskiego, po ucieczce dołączył do grupy partyzantów, nie dożył końca wojny.

³⁰ O nauce w szkołach państwowych i prywatnym szkolnictwie żydowskim, w tym szkołach Tarbutu, zob. K. Kijek, *Dzieci modernizmu*, Wrocław 2017, s. 123–181.

z wykładowym językiem jidysz były na tym terenie rzadkością. W okresie wydawania „Cusztajera” istniała tylko jedna (w Mielnicy), borykająca się z ogromnymi problemami. Redakcja zdecydowała się zamieścić artykuł na jej temat, podkreślając fatalną sytuację finansową placówki, ale również ujawniając rozmaite szyskany ze strony rządu polskiego, które utrudniały jej działalność³¹. Trembowelski, biorąc pod uwagę wszystkie te okoliczności, wskazywał, że sytuacja języka jidysz w Galicji jest bardzo trudna, być może najtrudniejsza na terenie Polski, a oznaki kryzysu można znaleźć we wszystkich grupach demograficznych: „Jednym słowem, starzy i młodzi, bogaci i biedni, wszyscy tańczą taniec asymilacji”³², co zapewne jest nawiązaniem do chocholego tańca z *Wesela* Wyspiańskiego. Redakcja w pierwszym ze wstępów, próbując pokazać dramatyzm tego położenia, odwołuje się do metaforyki obłączonej twierdzy, której trzeba bronić z całych sił.

Już od pierwszego spotkania galicyjskich literatów, jeszcze przed założeniem grupy i czasopisma, zaczęły się pojawiać pomysły na wskrzeszenie jidyszowego życia kulturalnego w Galicji. Podstawowym, zadeklarowanym celem grupy było stworzenie czasopisma oraz lokalnego związku kulturalnego. Kolejnym krokiem miało być rozszerzenie działalności na ośrodki prowincjonalne za pomocą wysłanników, którzy mieli nawiązać z nimi relacje, a następnie utrzymywać współpracę. Planowano również skonsolidowanie środowiska galicyjskiego, włączając w nie wszystkich pisarzy przebywających na emigracji. „Cusztajer” miał być platformą promującą młodych twórców, umożliwiającą im artystyczną ekspresję w „chronionych warunkach”, gdzie nie byli narażeni na gorsze lub protekcyjne traktowanie z racji swojego pochodzenia. Grupa wspierała działalność wydawniczą i próbowała umożliwiać debiuty literackie. To właśnie pod auspicjami „Cusztajera” został wydany debiutancki tomik poezji Debory Vogel *Tog figur* (Figury dni)³³ oraz Jojszefa Grinzajta *Cum sztralnmentsz* (Do człowieka-promienia)³⁴.

Utworki literackie w „Cusztajerze”

Literatura publikowana w „Cusztajerze” w większości odchodziła od założeń neoromantyzmu galicyjskiego, kierując się w stronę eksperymentów formalnych. W poezji dominował wiersz biały, bez zachowania metrum i klasycznej struktury. Pojawiały się eksperymenty formalne, na przykład w utworze *Rund arum di welt*³⁵ (Dookoła świata) Naftalego Grosa, polegające na dwóch możliwych

31 N. Blumental, *Der gorl fun a jidiszer szul in a galicischer sztetl* (Los żydowskiej szkoły w galicyjskim miasteczku), „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 64.

32 A. Trembowelski, *Lomir Szafn a kultur centrale far jidysz in Galicje!* (Stwórzmy centrum kultury jidysz w Galicji!), „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 60–63.

33 D. Vogel, *Tog figur* (Figury dni), Lwów 1930.

34 J. Grinzajt, *Cum sztralnmentsz* (Do człowieka-promienia), Lwów 1930.

35 N. Gros, *Rund arum der welt* (Dookoła świata), „Cusztajer” 1931, nr 3, s. 41.

sposobach czytania wiersza, czy typograficzne, włączone w treść wierszy Debory Vogel. W poezji nie sięgano po klasyczne formy, takie jak sonet, a jedyną szerzej stosowaną formą tego rodzaju był poemat. Nieco bardziej tradycyjną postać przyjmowała proza (kilku- lub kilkunastostronicowe opowiadania bez śladów eksperymentów na tle formalnym).

Redakcja nie określiła jednoznacznie profilu politycznego czasopisma, lecz frekwencyjna analiza występujących w utworach motywów pozwala stwierdzić, że szczególnym polem zainteresowania artystów zrzeszonych w grupie były zagadnienia społeczne. Począwszy od lat dwudziestych, w literaturze jidysz można zauważyć wyraźne skłonności do społecznego zaangażowania w sztuce, które przybierało różne formy: od doboru bohaterów aż po czynne uprawianie rewolucyjnej agitacji politycznej. Zainteresowanie sprawami społecznymi, problemami dotyczącymi biedniejsze warstwy społeczne, było obecne również w czasach klasycznej literatury jidysz (1864–1917). Było to spowodowane między innymi sytuacją ludności żydowskiej mówiącej w jidysz (asymilacja językowa często wiązała się z awansem społecznym), naturalnym egalitaryzmem tej literatury oraz oczekiwaniami krytyki. Nakładało się na to także społeczne ukierunkowanie sąsiednich literatur w latach trzydziestych XX wieku (na przykład grupa Żagary). Można więc powiedzieć, że dominacja tego typu tematyki była nie do uniknięcia, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę jeszcze jedną kwestię.

Zasada lokalizmu spowodowała, że wszystkie utwory opublikowane w „Cusztajerze” zostały napisane przez osoby, które przez jakiś czas żyły na terenie Galicji. W Polskiej historiografii, szczególnie w kontekście II Rzeczypospolitej, Galicja przyjmuje czasami nieco zafałszowany obraz, idylliczną postać, której symbolem może być kurort w Zaleszczykach. Jednak zarówno w czasie Monarchii Habsburskiej, jak i w okresie II Rzeczypospolitej Galicja była jednym z najgorzej rozwiniętych pod względem gospodarczym regionów państwa. Stała styczeńność twórców i twórczyń ze skrajną biedą na pewno miała wpływ na ich twórczość i wrażliwość społeczną. Faktycznie było tak w przypadku większości tych pisarzy i pisarek, którzy często pojawiali się na łamach czasopisma, na przykład Rochli Korn, Jankewa Szudricha, Bera Sznopera czy Nachuma Bomzego. Twórczość pozostałych również często wiązała się ściśle z tematami społecznymi, co mogło wynikać z ich pochodzenia³⁶, poglądów politycznych³⁷ lub obu czynników.

Regionalne sprofilowanie czasopisma można zauważyć także w podejściu do opisywania przestrzeni. Zarówno miasto, jak i wieś pojawiające się w utworach publikowanych w „Cusztajerze” można w większości utożsamiać z lokalną

36 We wstępie do tomiku poezji Jankewa Szudricha Isroel Aszendorf kładzie ogromny nacisk na podkreślenie jego pochodzenia i ciężkiej pracy, którą wykonuje na co dzień. Zob. I. Aszendorf, *Der ej-biker majmen* (Wiecznie wierzący), w: *Di ert rirt* (Ziemia porusza), Buenos Aires 1953, s. 5–7.

37 Zob. I. A. Liski, *Produktiwizacje* (Produktywizacja), London 1937.

rzeczywistością galicyjską. Wyraźnie widać, że w opisach otoczenia dominuje pesymistyczny nastrój. Ma to jednoznaczny cel i zamysł – współgra z przedstawianiem perspektywy ubogich ludzi, którzy zwykle byli głównymi bohaterami utworów³⁸. Naturalistyczne opisy pomagają z kolei udratyzować pojawiające się w nich wątki społeczne.

Świat przedstawiony nie daje nadziei żadnemu z bohaterów: od osaczającego miasta nie da się uciec, a obrazy wsi nie pozwalają na sentymentalny eskapizm³⁹. Wydaje się, że taki punkt widzenia był odbiciem charakterystycznego wówczas dla galicyjskich twórców pesymistycznie nacechowanego spojrzenia, połączonego dodatkowo z kwitającym w tamtych latach katastrofizmem.

Co symptomatyczne, w kontrze do przedstawionych obrazów nie pojawia się recepta na poprawienie sytuacji społeczeństwa. Twórcy na łamach „Cusztajera” nie marzą głośno o rewolucji. Poezja i proza mają charakter bardziej reporterski i interwencyjny niż agitacyjno-polityczny.

Horyzonty czasopisma

Nazwiska autorów, których utwory drukowano w każdym z numerów, pozwalają ustalić trzon redakcji. Byli to Rachela Auerbach, Rachela (Rochl) Korn, Mendl Nojgrojszl, Ber Sznaper i Debora Vogel. Oprócz Rochli Korn wszyscy zostali wymienieni przez Karolinę Szymaniak i Carrie Friedman-Cohen jako grupa najbardziej aktywnych redaktorów.

Ciekawie wygląda statystyka demograficzna autorów i autorek. Większość drukowanych w „Cusztajerze” twórców i twórczyń była wówczas przed trzydziestym rokiem życia. Jest to co prawda symptomatyczne dla grup literackich międzywojnia, co często podkreślano już na poziomie nazwy grupy (na przykład Jung Jidysz⁴⁰, Jung Wilne⁴¹), ale tym, co zdecydowanie wyróżniało galicyjską grupę spośród wszystkich innych, jest znaczny udział kobiet, które w pozostałych grupach odgrywały rolę marginalną – zarówno w redakcji, jak i w gronie drukowanych autorów. W przypadku „Cusztajera” autorki napisały jedną czwartą

38 Dobrym przykładem jest cykl wierszy *Parias-gezangen* (Pieśni pariasów) Bera Sznopera, w których, jak wskazuje tytuł, podmiotem zbiorowym są biedacy skarżący się na swój los. Zob. B. Sznaper, *Parias gezangen*, „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 19–21.

39 Melancholijne opisy miasta pojawiały się oczywiście w wierszach Debory Vogel. Poeta publikującym wiersze w podobnym duchu był na przykład Hersz Weber. Zob. D. Vogel, *Hejzer bajnacht* (Domy nocą) i *Plakasn-went in regn* (Ściany plakatów w deszczu), „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 25; oraz H. Weber, *Cwej frozen in gas* (Dwie kobiety na ulicy), „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 26–27; *Winkl hotel* (Hotel na rogu), „Cusztajer” 1931, nr 3, s. 28–29. W przypadku tematyki wsi na szczególną uwagę zasługują utwory Rochl Korn.

40 Więcej o tej grupie zob. J. Malinowski, *Grupa „Jung idisz” i żydowskie środowisko „Nowej Sztuki” w Polsce 1918–1923*, Warszawa 1987.

41 Historię i twórczość tej grupy przybliżyła w swojej monografii Joanna Lisek, *Jung Wilne. Żydowska grupa artystyczna*, Wrocław 2005.

opublikowanych tekstów, a biorąc pod uwagę wąską grupę pisarzy i pisarek drukowanych w każdym z numerów, kobiety stanowiły w niej większość, co jest absolutnym ewenementem w tamtych czasach. Feminizacja czasopisma miała niespotykany charakter także pod względem specjalizacji autorek.

Pierwszym z obszarów, na którym męskie redakcje czasopism pozwalały spełniać się żydowskim pisarkom w ramach literatury jidysz, była poezja utrzymana w modelu tradycyjnym lub ludowym, którą uznawano za dużo bardziej odpowiadającą kobiecej ekspresji⁴². Wymownym przykładem jest to, że w tym okresie triumfy wśród krytyków święciły wiersze Miriam Ulinower⁴³ – sentymentalne, proste, dalekie od modnych wówczas awangardowych eksperymentów w sztuce. W prozie i publicystyce – dziedzinach prestiżowych i lepiej wynagradzanych – dominowali mężczyźni. Kobietom pozostało spełnianie się w roli „muz i egerii”⁴⁴. Jednak w przypadku „Cusztajera” wszystkie większe objętościowo teksty z zakresu krytyki literackiej i krytyki sztuk plastycznych zostały napisane przez Rachelę Auerbach i Deborę Vogel. Cykl pierwszej z nich obejmował obszernie krytycznoliterackie eseje przedstawiające sylwetki i twórczość pisarek. Nawet na podstawie tak małej liczby tekstów można stwierdzić, że zbiór artykułów był z założenia refleksją nad doświadczeniem kobiety-pisarki w bardzo szerokim kontekście: wszystkie trzy przedstawiane postacie (Martha Ostenso⁴⁵, Fradl Sztok⁴⁶ i Ewa Szelburg⁴⁷) miały różne pochodzenie, prezentowały też różne rodzaje twórczości. Auerbach skupiała się na literackim dorobku każdej z nich, nie patrząc jednak ściśle przez pryzmat „literatury kobiecej” i nie uprawiając

42 K. Szymaniak, *Dwie rewolucje. Kobiety i kobiecość w krytyce literackiej*, w: *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, red. J. Lisek, Wrocław 2010, s. 403–450.

43 Miriam Ulinower (1890–1944) – żydowska poetka, urodzona w Łodzi i wywodząca się z tradycyjnej rodziny. Debiutowała początkowo w języku polskim i niemieckim, do pisania w jidysz skłonił ją Szolem-Alejchem. Tworzyła sentymentalną poezję tematycznie związaną ze sztetlem. Jej najbardziej znanym tomikiem jest *Der bobes ojcer* (Babciny skarb). Pomimo tradycyjnego wydźwięku twórczości była aktywną uczestniczką jidyszowego życia kulturalnego w Łodzi, organizując spotkania aż do likwidacji getta łódzkiego.

44 K. Szymaniak, *Próba zdekonspirowania imienia własnego. Kilka uwag o Racheli Auerbach i obecności jidyszowych autorek w historii literatury polskiej*, w: *Sporne postaci w polskiej krytyce feministycznej po 1989 roku*, red. M. Świerkosz, Gdańsk 2016, s. 75–108.

45 Martha Ostenso (1900–1963) – amerykańsko-kanadyjska pisarka i scenarzystka pochodzenia norweskiego. Była pracownikiem socjalnym w Nowym Jorku, równolegle tworzyła scenariusze, opowiadania i powieści. Za najpopularniejszą z nich, *Wild Geese* (Dzikie gęsi, 1925), została uhonorowana nagrodą za najlepszy debiut powieściowy.

46 Fradl Sztok (1890–1952?) – urodziła się w Skale Podolskiej, pisarka żydowska. W 1907 roku wyemigrowała do Nowego Jorku. Zasięgła jako jedna z pierwszych poetek używających formy sonetu w poezji. Jej jedynym wydanym zbiorem opowiadań było *Gezamelte ercejlungen* (Opowiadania zebrane, 1919). Pisarka następnie wycofała się z jidyszowego życia literackiego, publikując opowiadania w języku angielskim.

47 Ewa Szelburg-Zarembina (1899–1986) – polska powieściopisarka, poetka, dramaturżka, eseistka, najbardziej znana z twórczości dla dzieci i młodzieży.

feministycznej krytyki literackiej w dzisiejszym rozumieniu tego określenia. Zastanawiała się co prawda, czy na decyzję Fradl Sztok o zaprzestaniu wydawania utworów nie miała wpływu frustracja z powodu niskiej pozycji kobiet w środowisku literackim, lecz skupiła się głównie na dogłębnym przedstawieniu jej piarstwa w kontekście biograficznym, prowadząc analizę prezentowanych przez nią postaci i zdarzeń. Z psychologicznego punktu widzenia prezentuje również twórczość Marthy Ostenso oraz Ewy Szelburg, próbując przede wszystkim zrekonstruować ich intencje jako twórczyń.

Artykuły krytyczne Debory Vogel charakteryzowało jeszcze większe zróżnicowanie. Vogel rozpoczynała swoją działalność literacką w języku jidysz od pisanie tekstów z zakresu krytyki sztuki⁴⁸. Redakcja „Cusztajera” w sztukach plastycznych widziała źródło inspiracji i uzupełnienie literatury, stąd zamieszczanie reprodukcji obrazów oraz stała rubryka *Fun der kinstler-welt*, w której spoglądano na działalność awangardowych galicyjskich malarzy. Kolejnym przejawem zainteresowania sztuką było zaprezentowanie w pierwszych numerach (w dwóch częściach) eseju o temacie i formie w sztuce Chagalla, który nie był co prawda malarzem galicyjskim, ale był postacią absolutnie kluczową dla ówczesnej sztuki żydowskiej⁴⁹. Cykl obszernych esejów Debory Vogel nie dotyczył wyłącznie sztuk plastycznych. W trzecim numerze czasopisma zaprezentowała ona tekst *Wajse werter in der dichtung* (Białe słowa w poezji), którym rozpoczęła serię manifestów z zakresu teorii literatury, wydawanych przez nią w latach trzydziestych. Jednak i w przypadku „białych słów” punktem wyjścia do rozważań o literaturze jest sztuka – autorka we wstępie powołuje się między innymi na kubizm i lègeryzm:

„Nowoczesne malarstwo przejawia jedną główną tendencję: sprowadzenia rzeczywistości do ostatniej warstwy faktyczności, do szkieletu rzeczy. Co więcej – istnieje tendencja do sprowadzania reguł i praw, według których istnieją rzeczy – do materii malarskiej.

Rzeczy istnieją zgodnie z zasadą granicy i równowagi lub statyki. Z tak sformułowanej zasady kubizm i «lègeryzm» uczyniły swoją główną treść. [...]

Do tego poziomu nie doszły jeszcze próby nowoczesnej poezji i jej teorii. Za pierwszy etap – i to nie zawsze udany, gdyż często spreparowany intelektualnie – można przywołać próbę potraktowania słowa albo grupy słów jako materiałów, a nie tylko jako nośnika przedstawień. Każda tendencja do wyzwolenia poezji od literackości, traktowania jej jako konstrukcji materiału słownego – jest zapowiedzią nowoczesnej poezji (zaliczyć tu należy próby angielskich, hiszpańskich «dadaistów» i w pewnym stopniu naszych «inzichistów»). Analogicznie do teorii

48 K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei*, s. 38.

49 D. Vogel, *Teme un form in der kunst fun Szagal* (Temat i forma w sztuce Chagalla), „Cusztajer” 1929, nr 1, s. 21–26; oraz „Cusztajer” 1930, nr 2, s. 19–24.

statycznej faktyczności i rzeczowości w plastyce – należy stworzyć teorię nowej poezji statyki. Punktem wyjścia w tym przypadku będzie rozróżnienie liryki dynamiki i liryki statyki”⁵⁰.

Artykuł ten jest jedynym na łamach „Cusztajera”, w którym ktoś pod swoim imieniem i nazwiskiem zaprezentował własne poglądy estetyczne na temat literatury. Nie jest niczym niezwykłym, że rola ta przypadła właśnie Vogel, która obok Auerbach opublikowała w piśmie największą liczbę tekstów teoretycznych na temat sztuki⁵¹. Po raz kolejny mamy tutaj do czynienia z wyjątkowością czasopisma pod względem genderowym. Modernizm był epoką, w której udział kobiet w dyskursie na temat literatury i awangardowości wciąż był znikomy⁵². W redakcji „Cusztajera” to jednak kobiety stanowiły siłę intelektualnego zaplecza⁵³.

Mimo że w selekcji utworów do publikacji obowiązywało pryncypium regionalne, horyzonty czasopisma sięgały dużo dalej niż do granic Galicji. Widać, że pismo miało ambicje, aby włączyć się w szeroki dyskurs o literaturze żydowskiej, zarazem jednak próbowało zachować własne, charakterystyczne podejście i preferencje estetyczne. Intelektualne przygotowanie i wiedza literaturoznawcza grona redakcyjnego, w szczególności Racheli Auerbach i Debory Vogel, wymykały się ze sztywnego gorsetu zainteresowania jedynie sztuką lokalną. Literatura zagraniczna, dziecięca czy nowoczesne malarstwo nie były domyślnymi polami zainteresowań „Cusztajera”, które wynikałyby bezpośrednio z tekstów programowych i publicystycznych, jednak to właśnie eseje dotyczące tych dziedzin przyczyniły się do znacznego ubogacenia treści czasopisma i pokazały jego ambicje intelektualne.

Oprawa graficzna i sztuka w „Cusztajerze”

Pismo posiadało dość surową szatę graficzną. Wynikało to przede wszystkim z faktu, że trzon grupy obejmował jedynie literatów. Zupełnie inaczej niż w przypadku warszawskiego środowiska, wydającego na początku lat dwudziestych czasopisma „Ring”, „Chaliastre” czy „Albatros”, w których kontrybucja artystów plastyków takich jak Henryk Berlewi czy Marc Chagall miała duży wpływ na szatę graficzną. Spośród tego typu wydawnictw „Cusztajer” graficznie przypomina najbardziej

50 D. Vogel, *Wajse werter in der literatur*, „Cusztajer” 1931, nr 3, s. 42–47.

51 Z tej dwójki to jednak Vogel miała większą tendencję do konceptualizacji, wprowadzając później między innymi pojęcie montażu jako nowego gatunku literackiego. Zob. D. Vogel, *Montaż jako gatunek literacki oraz Montaż literacki (Wprowadzenie)*, w: K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei*, s. 262–274.

52 A. Schachter, op. cit., s. 125–127.

53 Patrząc szerzej, nie był to całkowity ewenement. Galicja miała solidne tradycje naukowej działalności kobiet. Zob. N. Aleksion, *Female, Jewish, Educated and Writing Polish Jewish History*, „Polin. Studies in Polish Jewry”, Vol. 29: *Writing Jewish History in Eastern Europe*, Oxford 2017, s. 195–216.

„Di Wog”, redagowany w Warszawie przez Melecha Rawicza w 1922 roku. W obu czasopismach stosowano podobne kroje pisma, a także eksperymenty z układem tekstu: artykuł wstępny *Fun undz* z pierwszego numeru „Cusztajera” był zawarty w nietypowej formie przywodzącej na myśl reklamy wydawnictwa Kultur-Lige, umieszczone w dwóch pierwszych numerach „Di Wog”.

Mimo że malarze i malarki nie brali czynnego udziału w działalności grupy, ważnym i unikatowym elementem każdego numeru „Cusztajera” były reprodukcje. Ich zestaw był opatrywany w osobnym dziale krótką notką dotyczącą ich autorów. Temat sztuk plastycznych na łamach „Cusztajera” (selekcja dzieł oraz teksty tematyczne) był zdominowany przez Vogel, która w gronie całej redakcji posiadała największe kompetencje, aby zajmować się tą dziedziną – już wtedy ważnym elementem jej działalności były eseje z zakresu krytyki artystycznej oraz recenzje wystaw. Prace drukowane w „Cusztajerze” wyraźnie wpisują się w zainteresowania estetyczne Debory Vogel⁵⁴, przyglądającej się ze szczególną uwagą poczynaniom lwowskiej grupy Artes (Aleksander Riemer, Henryk Streng), której artystom został poświęcony dział dotyczący sztuk plastycznych w trzecim numerze⁵⁵. Vogel była również znana jako „patronka” grupy galicyjskich *lègerystów*, takich jak Emil Kunke (który zaprojektował również okładkę pisma) czy Otto Hahn. Pisarka dzieliła z nimi estetyczną fascynację sztucznością przestrzeni miejskiej i umownością życia, której symbolem jest często występująca w jej twórczości figura manekina⁵⁶. Oprócz silnej reprezentacji malarzy wykształconych w Paryżu w duchu *lègeryzmu* na łamach „Cusztajera” pojawiali się też artyści będący pod silnym wpływem niemieckiego ekspresjonizmu: Bruno Schulz oraz karykaturzysta i scenograf Fryderyk Kleinmann⁵⁷. Również malarzy na łamach „Cusztajera” obowiązywał lokalny klucz geograficzny – wszyscy pokazywani artyści urodzili się na terenie Galicji. Wyjątkiem są jedynie dwa obrazy Marca Chagalla użyte jako ilustracje do referatu Debory Vogel z zakresu krytyki sztuki.

Jak już wspomniałem, reprodukcje obrazów były umieszczane na grubszym papierze i drukowane w skali szarości. Strony, na których się znajdowały, nie były numerowane. Wyjątkiem od tej reguły są wyżej wspomniane reprodukcje zawarte w tekście Vogel *Teme un form in der kunst fun Szagal* (Temat i forma w sztuce Chagalla). Na taki zabieg zdecydowano się jednak tylko w pierwszym numerze

54 Zob. K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei*; oraz A. Bojarov, P. Polit, K. Szymaniak *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta*, Łódź 2017.

55 Zob. D. Vogel, *Di jidisze moler fun Galicje*, „Literarisze Bleter” 1932, nr 27, s. 424–425; *Cwej judisze onhejber fun der mechanisz-geometriszer richtung in der moleraj*, „Morgen” 1928, nr 485, s. 4; *Arum der ojssztelung fun der grupe Artes* („150 grupisze arbajtn”), „Najer Morgen” 1932, nr 18, s. 6.

56 P. Słodkowski, *Patrząc z daleka i z bliska. Trzy spojrzenia na międzywojenną twórczość Henryka Stren-ga*, w: Marek Włodarski i Henryk Streng (1898–1960). *Między centrum i peryferiami*, Sopot 2013.

57 Jest to jedyny przypadek, kiedy reprodukcje nie dotyczyły któregoś z tekstów – artykuł o Trupie Wileńskiej nie zmieścił się w drugim numerze, jednak same reprodukcje zostały wydrukowane.

(tekst został wydrukowany w dwóch częściach – w numerach pierwszym i drugim), co wskazuje na to, że sposób prezentacji sztuk plastycznych nie był jeszcze ostatecznie ustalony.

Liczba reprodukcji zaprezentowana w dwóch pierwszych numerach czasopisma była podobna (dziewięć reprodukcji w pierwszym numerze oraz osiem w drugim). W trzecim numerze nastąpił znaczący spadek liczby materiałów graficznych. Zaprezentowano tylko cztery reprodukcje obrazów przy jednoczesnym zwiększeniu objętości całego czasopisma.

Poza referatem na temat sztuki Chagalla obrazy nie służyły wprost jako ilustracje do dzieł literackich. Można jednak stwierdzić, że były odbiciem literackich poglądów estetycznych redakcji. Niezależnie od nurtu, który prezentowały, wszystkie dzieła cechowały się wysokim poziomem artystycznym i pokazywały, że na gruncie sztuk plastycznych Galicja ma silną reprezentację.

Pierwsza grupa obrazów to malarstwo abstrakcyjne, które było zwiastunem nowych czasów i kierunków estetycznych na łamach czasopisma – podobnie jak wiersze Debory Vogel. W tej grupie dominowała sztuka będąca pod wpływem lègeryzmu, tworzona przez malarzy wykształconych w akademii w Paryżu. Obejmowała ona zarówno portrety ludzkich postaci w uproszczonej i zgeometryzowanej formie, jak i kompozycje abstrakcyjne.

Wśród rysunków inspirowanych ekspresjonizmem lat dwudziestych zwraca uwagę monochromatyczność, która przywodzi na myśl techniki drzeworytu i linorytu, oraz wyraźnie zarysowana emocjonalność portretowanych postaci. Stosunkowo często korzystały one z tradycyjnych motywów żydowskich (Herszele Ostropolier, Golem) i motywów znanych z klasycznej literatury jidysz (*Nocą na starym rynku* Icchoka Lejbusza Pereca).

Nieco dalej sięgały prezentowane prace Brunona Schulza, w którego grafikach widać również inspiracje formizmem i surrealizmem przy zachowaniu typowego dla ekspresjonizmu pesymistycznego, mistycznego nastroju. Reprodukcyjne dzieł Schulza, podobnie jak referat Debory Vogel na temat jego malarstwa, znalazły się w drugim numerze „Cusztajera”. Wydrukowano tam reprodukcje trzech obrazów Schulza, podpisując je następującymi tytułami w jidysz: *Spotkanie. Żydowski młodzieniec i dwie kobiety w zaułku miejskim* jako *A bagegenisz* (Spotkanie), *Infantka i jej karły* jako *Karlikes* (Karły), *Undula na spacerze* (pod oryginalnym tytułem, jako *Undula afn szpacir*)⁵⁸.

We wspomnianym numerze znalazły się również reprodukcje obrazów Kleinmanna, co może wskazywać, że w „Cusztajerze” uznano twórczość tych dwóch artystów za zbliżoną pod względem estetycznym.

58 Bibliografia dzieł Schulza, innych dzieł plastycznych oraz utworów literackich znajduje się pod adresem: <http://www.phc.uni.wroc.pl/judaistyka/bibcusztajer.html>, A. Stepnowski, „Cusztajer” – bibliografia zawartości (dostęp: 23.02.2020).

Podsumowanie

Cusztajer jest typowym przykładem artystycznej grupy sytuacyjnej, która do czasu jej rozwiązania nie miała spójnych poglądów estetycznych. Jedynym wspólnym założeniem było działanie przeciw tendencjom akulturacyjnym oraz pisanie w języku jidysz – i właśnie tego dotyczyły teksty programowe. Nie było wśród nich klarownych manifestów ideowych na temat twórczości. Brak jasno ustalonej koncepcji estetycznej i ideologicznej pozwolił na drukowanie różnorodnych treści odległych od klasycyzmu.

Czasopismo wyraźnie pokazuje dynamikę zmian, które zachodziły wówczas w galicyjskim życiu kulturalnym. W sztukach plastycznych widać przejście, które następowało od sztuki inspirowanej niemieckim ekspresjonizmem lat dwudziestych do kubizmu i malarstwa abstrakcyjnego. Podobnie w literaturze: pomimo wyraźnego zafascynowania redakcji modernistycznymi środkami wyrazu, co skutkowało poszukiwaniem nowych form, nadal można było zauważyć występowanie tradycyjnych bohaterów żydowskich rodem ze sztetla oraz wpływy motywów ludowych. Tematycznie dominował pesymizm czasów kryzysu i społeczne zaangażowanie literatury. Utwory drukowane na łamach „Cusztajera” w większości nie okazały się kanoniczne na polu literatury żydowskiej i nie wszystkim autorom ostatecznie udało się wydać własne książki lub tomiki. Wciąż były to jednak postacie rozpoznawalne, szczególnie w kontekście lokalnym. Dla innych młodych artystów czasopismo było jednym z niewielu miejsc, do którego mogli nadesłać swoje utwory.

Elementami, które wyróżniały „Cusztajera” na tle innych periodyków wydawanych przez jidyszowe grupy artystyczne w międzywojniu, były znaczący udział kobiet w powstawaniu pisma i ich intelektualne zaplecze, dzięki któremu pojawiła się w nim stosunkowo duża liczba utworów z zakresu teorii sztuki i teorii literatury. Razem z publicystyką, to właśnie ta grupa tekstów jest jednym z najsilniejszych atutów czasopisma jako całości.

Intelektualne oddziaływanie „Cusztajera” miało jednak ograniczony zakres, a ambitny projekt wskrzeszenia kultury jidysz w Galicji został ostatecznie zarzucony. Trzon grupy uległ dezintegracji – część redakcji przeniosła się do Warszawy, co zresztą tłumaczy próbę przeniesienia tematyki galicyjskiej na łamy warszawskiego tygodnika literackiego „Literarisze Bleter” w 1932 roku. Teksty publicystyczne dotyczące galicyjskiego życia kulturalnego utrzymane były jednak w gorzkim tonie. Autorzy widzieli szansę na jego odzyskanie tylko w jakimś poważniejszym wstrząsie. Mimo to „Cusztajer” jest czasopismem publikującym wartościowe teksty, a jego zawartość może być użyteczna w badaniu zarówno literatury polsko-żydowskiej, jak i rozwoju intelektualnego i artystycznego poszczególnych pisarzy i pisarek – na przykład Debory Vogel.

Od nas. Teksty programowe redakcji „Cusztajera”

1. Wrzesień 1929

Wiemy:

Początki są trudne. Wiemy ponadto: trudniej, dużo trudniej, jest zacząć zupełnie od nowa. Mamy za sobą bogatą przeszłość, która stale wzbogaca każdą z żydowskich literatur i centrów kulturalnych na całym świecie i która nigdy o nikim nie zapomina poza samą sobą; czujemy wielkie brzemie ciężącego na nas obowiązku, aby dorównać jej, nie posiadając choćby małej części jej bogactwa.

Wiemy:

Chcemy ponadto zaorać tutejszy zaniedbany teren. Czeką nas prace, dużo cięższa praca, wyrwać chwasty, dziko porośłe w czasach pustki.

Wiedziecie:

Zaczynamy wszystko od nowa. Wbudowujemy się sami w mur twierdzy jidyszowego słowa w Galicji. I niech stanie się z nami to, co dzieje się zwykle z każdym fundamentem – nie da się go wypatrzyć gołym okiem, lecz to na nim wznosi się solidny gmach – chętnie przyjmujemy taką rolę. Oby tylko ten budynek był mocny.

Chcemy:

Być oswobodzicielem, ocalającym słowo naszego zakątka i ogromnego dziedzictwa ogólnoludzkiego, do intymnego skarbcza języka jidysz – z naszych okolic – chcemy zacząć wносить nasz

W K Ł A D.

2. Lipiec 1930

Od zawarcia przyjaźni z naszym pierwszym czytelnikiem, z całym mnóstwem bliższych oraz dalszych przyjaciół i znajomych, którzy ciepło zareagowali na rozpoczętą przez nas pracę – czy to w artykule, czy w recenzji prasowej, czy listownie, pozdrawiając, zamawiając prenumeratę – od tego czasu minęło już sześć miesięcy, dwa razy więcej czasu, niż zakładaliśmy. Nie winimy nikogo. To nie nasi czytelnicy i kupujący są tymi, w których należy szukać winy. A do nieczytelników, którzy są tutaj tak naprawdę winni, nie znamy adresu. Ale chcemy, by i nas nie obwiniano. Co prawda, może niewystarczająco wymagaliśmy i żądaliśmy, albo nie wykazaliśmy koniecznej do sprostania temu zadaniu siły i energii. Ale właśnie tak na to możemy odpowiedzieć: rozpoczęta przez nas praca jest

jeszcze surowa i młoda. Jest ona zatem, według nas, bardziej zapowiedzią i obietnicą na później. Jak kwiat, który potrzebuje czasu, aby rozkwitnąć.

Tak serdeczne przyjęcie naszego debiutu w rozproszonych ośrodkach galicyjskich oraz w innych jidyszowych centrach na całym świecie pokazuje najlepiej, jak owocna mogłaby być nasza praca i jak szeroko mogłaby być zauważana. Mówimy zatem: wytrwamy i utrzymamy zdobyte dotychczas pozycje. Są bowiem gdzieś ukryte źródła, już na naszych oczach coś się dzieje. Już coś się kotłuje. Nasze wołanie już gdzieś zrobiło wyłom w grubym murze bezczynności i apatii naszego regionu.

I my – wspierający i sami potrzebujący wsparcia – jesteśmy dziś wystarczająco dumni, aby powiedzieć: *m a r t w y p u n k t z o s t a ł p r z e k r o c z o n y*, najważniejsze teraz: wytrwać. Niech drugi numer „Cusztajera” będzie przejawem naszej woli i uporu – każdego, który wykazuje kulturalną aktywność w jidyszowej Galicji.

3. Kwiecień 1931

Znów przerwa, ponad ośmiomiesięczna. A nie pozbywamy się miana „kwartalnika”. Fakt, że nie zważając na wszelkie przeszkody, wydajemy trzeci zeszyt – powiększony, a do tego z bogatszą zawartością – potwierdza nasze przekonanie, że w końcu uda nam się umocnić nasze wydawnictwo i ukazywać się cyklicznie.

Ważną informacją dotyczącą obecnego numeru jest zwiększony udział utworów galicyjsko-amerykańskiej grupy pisarzy. Podkreślamy to z radością i satysfakcją! Może uda się w ten sposób stworzyć bardziej bezpośredni związek pomiędzy tymi, którzy wyjechali, i tymi, którzy pozostali. Pomiędzy wciąż pustoszącym środowiskiem galicyjskim i twórczymi siłami, które wydało ono na eksport. Fakt, że na łamach „Cusztajera” udzielają się wybitni pisarze o galicyjskim rodowodzie, będzie prawdopodobnie wzmocnieniem jednego z najczęściej wysuwanych wobec nas zarzutów: „*p a t r i o t y z m u l o k a l n e g o*”.

Prawdę mówiąc, nie rozumiemy praktycznego znaczenia tego terminu. Nasze zadanie jest jasne: chcemy być pionierami nowoczesnego jidyszowego ruchu kulturalnego w Galicji, lokalnie, i chcemy być przejawem tego ruchu na zewnątrz. Pole naszej pracy będzie zatem terytorialnie ograniczone. Jeśli na razie skupimy się na lokalnych siłach, będzie to podyktowane wydawniczymi możliwościami: nie mamy miejsca, aby włączać pisarzy ze świata, nie mamy również odpowiednich kontaktów, nie czujemy się powołani ani nie czujemy się na siłach, by prowadzić międzynarodowy periodyk, który miałby być wyrazem żydowskiej twórczości we wszystkich społecznościach. *P r y n c y p i u m t e r y t o r i a l n o - r e g i o n a l n e* musi być w takim razie zaakceptowane tak długo, jak nie będziemy mogli przedstawić pryncypium politycznego lub powiązanego wyrażenie z jakimś kierunkiem sztuki. I z tej konieczności pozostajemy na swoim terenie. Obecnie w Galicji nie mamy sił twórczych na dyferencje (kilku kolegów,

którzy mają mało uczciwości, a jeszcze mniej odpowiedzialności, próbowało podążać za innym poglądem, usiłując podważyć szkodliwość swojego „stanowiska”). Poza tym utrzymujemy, że pryncypium terytorialno-regionalne ma również uzasadnienie dialektyczne, tematyczne i wynikające z cech charakterystycznych pisarzy, którzy pochodzą z tego właśnie środowiska. Niwelowanie tego zróżnicowania zupełnie nie leży w interesie jidyszowej literatury.

Na koniec musimy jednak zaznaczyć: nie znaczy to, że zamierzamy być jakimiś separatystami albo będziemy uprawiać ekskluzywizm. Tak jak tylko możliwe, będziemy regularnie reagować na nowe zjawiska, które pojawiają się w żydowskim świecie kulturalnym. Będziemy też gotowi z największą ochotą zapewnić miejsce dla *n i e - G a l i c j a n e r ó w*, za każdym razem, kiedy tylko będzie okazja.

Przełożył Adam Stepnowski

„Cusztajer” 1929, nr 1, s. 2; 1930, nr 2, s. 2; 1931, nr 3, s. 2 (dział: „Od nas”). Opracowała Katarzyna Warska

Piotr Szalsza: Wiedeńskie i lwowskie ślady Debory Vogel

W marcu 2020 roku zakończyłem realizację filmu dokumentalnego poświęconego wybitnym Galicjankom, których życie lub działalność związane były z Wiedniem¹. Zalicza się do nich poetka Debora Vogel. W trakcie zbierania na potrzeby filmu materiałów archiwalnych natrafiłem na wiele interesujących dokumentów, które dotyczą dzieciństwa i lat nauki poetki. Każda nowa informacja związana z jej osobą służy wzbogaceniu i tak ciągle bardzo skąpego kompendium wiedzy na jej temat. Ale nie tylko. Jak wiadomo, od lat trzydziestych ubiegłego wieku Debora Vogel była w bliskim kontakcie z Brunonem Schulzem. Oboje, chociaż nie znali się jeszcze wówczas, przebywali w tym samym czasie w nadunajskiej stolicy, czyli w latach I wojny światowej. W omawianym okresie na Morawach, na Węgrzech², w Czechach i w samej Austrii znalazło się około pół miliona uchodźców różnych narodowości. Wśród nich byli Voglowie z Bursztyna, a także Bruno Schulz. Analiza różnych dokumentów wskazuje, że on i Debora mieszkali niedaleko siebie – w sąsiadujących ze sobą dzielnicach Wiednia. Oboje korzystali też z pomocy podobnych organizacji charytatywnych³. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że Schulz w siedzibie Centralnej Agencji Pomocy dla Uchodźców Wojennych z Galicji i Bukowiny, która znajdowała się niedaleko Malzgasse, czyli przy Zirkusgasse 5, przez dłuższy okres pobierał zasiłki przeznaczone dla uchodźców.

Rodzina Debory Vogel w Wiedniu

W 1914 roku rodzina Voglów opuściła Bursztyn, gdzie na stałe zamieszkiwała, i udała się do Wiednia. Powodem wyjazdu z Galicji był wybuch I wojny światowej,

1 *Wielkie Galicjanki, czyli ze Lwowa do Wiednia (Grosse Galizierinnen oder – von Lemberg nach Wien)*, film dokumentalny, prod. Polsko-Austriackie Stowarzyszenie Kultury TAKT, Wiedeń 2020, 125 min. Film powstał w ramach Roku Kulturalnego „Austria–Ukraina”.

2 Joseph Roth o przebywających na Węgrzech uciekinierach z Galicji napisał: „Przywozili z Węgier mąkę, mięso, jajka. [...] Ułatwiali wiedeńczykom życie”. (J. Roth: *Żydzi na tułaczce*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2017, s. 75).

3 Joseph Roth o sytuacji socjalnej uciekinierów: „Wojna wielu Żydów ze Wschodu zagnała do Wiednia. Dopóki ich rodzinne strony były pod okupacją, dawano im z a s i ł k i. Nie wysyłano im pieniędzy do domu, skądże znowu. Musieli w najmroźniejsze zimowe dni, o najwcześniejszej godzinie ustawiać się w kolejce. Wszyscy: starzy, chorzy, kobiety i dzieci”. (ibidem, s. 75, przypis 8).

a konkretnie – strach przed konsekwencjami szybkiej ofensywy armii rosyjskiej, która do jesieni 1914 roku zdobyła tereny Galicji i dotarła prawie do Krakowa. W zapisach meldunkowych Wiednia⁴ znajdują się następujące informacje na temat trzech adresów zamieszkania rodziny Voglów:

„Leonía Vogel, urodzona [...] we Lwowie; współzameldowany – mąż Anzelm, urodzony [...], współzameldowane dziecko – Debora.

Adresy zamieszkania:

7.10.1914 – 8.02.1915: 8, Schlüsselgasse 11/24. Wcześniej: Bursztyn, Galicja.

10.02.1915 – 01.05.1915: 8, Laudongasse 10/26.

1.05.1915 – bez wymeldowania się, Anastasius-Grün-Gasse 3/27”.

Powyższe zapisy meldunkowe skłaniają do kilku uwag i komentarzy:

1. Zauważalny jest brak zapisu wymeldowania z ostatniego miejsca pobytu (Anastasius-Grün-Gasse).

2. Mieszkania w Wiedniu oficjalnie wynajmowała Lea (Leonía), matka Debory, a nie ojciec – Anczel (Anzelm), który w podanym w meldunkach okresie przebywał poza Wiedniem, o czym będzie jeszcze mowa przy okazji wiedeńskich szkolnych dokumentów Debory.

3. Pod pierwszym adresem (Schlüsselgasse 11) znajdował się oferujący tanie pokoje pensjonat „Schelesan”.

4. W domu przy Laudogasse 10 mieszkali także inni uciekinierzy z Galicji. Sąsiadką Voglów była, między innymi, pani Rosa Knopf ze Lwowa. Poprzez zamieszczane w prasie wiedeńskiej ogłoszenia usilnie poszukiwała ona zaginionego syna – Hermanna (Świętopełka) Knopfa, który walczył w szeregach Legionu Polskiego (Pułk 1, 4 Baon, 1 Kompania). W marszu na Warszawę, w październiku 1914 roku, Hermann ciężko zachorował i został odesłany w stronę Radomia⁵.

5. Ofensywa austro-węgierska w Galicji została podjęta 12 czerwca 1915 roku. Już 22 czerwca Austriacy odbili Lwów. Wiele uchodźczych rodzin wracało wówczas w rodzinne strony. W wypadku Voglów jedno nie ulega wątpliwości – Debora, która zaraz po przybyciu do Wiednia kontynuowała naukę w dwóch szkołach, pozostała w tym mieście do lata 1918 roku.

Lata nauki w gimnazjum wiedeńskim

Debora uczęszczała najpierw do polskiej szkoły, gdzie ukończyła klasę czwartą i piątą. Następnie uczyła się w szkole wiedeńskiej, niemieckojęzycznej, czyli w Realgymnasium, przy Albertgasse 38. Analiza sprawozdania gimnazjum za rok 1917/1918 – a będzie to okres, w którym Debora jako uczennica ósmej klasy

4 Wypisy z dokumentów meldunkowych przechowywanych w Austriackim Archiwum Państwowym (Wiener Staatsarchiv).

5 „Neues Wiener Tageblatt”, 31.10.1914, Nr. 301, s. 15.

zda maturę – pozwala stwierdzić, że ta dopiero od sześciu lat działająca szkoła zaliczała się do najlepszych i najnowocześniejszych placówek tego typu w Wiedniu⁶. Jej dyrektorem był cieszynianin, prof. Hermann Raschke⁷, który uznanie zdobył w roku 1908. Realizował wtedy rządowe projekty zreformowania i unowocześnienia szkolnictwa średniego w cesarstwie. We wspomnianym sprawozdaniu kierownictwo gimnazjum stwierdza, że: „celem jest osiągnięcie – w miejsce sztywnej tresury pedagogicznej – radosnego życia szkolnego”. Na takich nowych zasadach funkcjonowało gimnazjum przy Albertgasse. W ramach stowarzyszenia, w strukturach którego gimnazjum funkcjonowało, nie kierowano się zasadą zysku. Roczne wydatki szkoły za lata 1917–1918 (liczyła wówczas 426 uczennice – od klasy pierwszej do ósmej) wyniosły około 190 tysięcy koron. Główny przychód stanowiły opłaty rodzicielskie w wysokości około 400 koron rocznie⁸. Różni zamożni sponsorzy, dzięki hojności sięgającej nieraz kwot od 100 do 500 koron, gwarantowali zapewnienie niezbędnych re-sursów. Należy dodać, że wchodziła w to także kwota uzyskiwana od wielu mniej zamożnych stowarzyszonych rodziców – na przykład ojca Debory Vogel.

Zaliczała się ona do 27 pierwszych maturzystek tej szkoły. Program nauczania i stosowane metody, kładące nacisk również na zajęcia praktyczne, to decydujący czynnik świadczący o tym, że kształcone wielokierunkowo absolwentki przygotowane były do podjęcia ewentualnej nauki na wielu kierunkach studiów. Świadczy o tym solidne potraktowanie języków nowożytnych (francuski, angielski) obok obowiązkowej łaciny i greki, a także stabilne przygotowanie w dziedzinach przyrodniczych i ścisłych, takich jak fizyka. W humanistyce Debora Vogel zapoznała się z dziełami literackimi przedstawicieli literatury światowej, poczynawszy od starożytnej Grecji. Nie zaniedbywano też sztuk pięknych oraz muzyki. Obok zwiedzania w ramach lekcji najważniejszych miejsc wystawowych, z wiedeńskim Muzeum Historii Sztuki (Kunsthistorisches Museum Wien) na czele, prowadzono także stałe zajęcia z malarstwa. Debora poznała w tych latach nie tylko dzieła klasyków z wczesnym impresjonizmem włącznie, ale też malarzy współczesnych – na przykład Maxa Liebermanna i Gustava Klimta. Uczennice gimnazjum często odbywały wycieczki krajoznawcze, które spełniały funkcję uzupełniającą program nauczania, między innymi takich przedmiotów jak geografia. I tak dowiadujemy się, że w roku szkolnym 1917/1918 Debora Vogel i jej koleżanki z ósmej klasy maturalnej uczestniczyły w wycieczkach archeologicznych powiązanych z ćwiczeniami z zakresu geografii. Zwiedzano i badano okolice wzgórza Kahlenberg oraz Eggenburga. Nie brakowało także wycieczek o charakterze fakultatywnym (całodzienne wędrowki, tak zwane *Wandertags*). Z inicjatywy

6 „Jahresbericht des Vereines für realgymnasialen Mädchenunterricht”, Wien, VIII Bez., Albertgasse 38.

7 Podpis Raschkego znajdzie się także na świadectwie maturalnym Debory Vogel.

8 Trzy bochenki chleba na czarnym rynku kosztowały wówczas w Wiedniu około 1 korony.



Physiksal.



Gabinet fizyki w gimnazjum przy Albertgasse 38
w Wiedniu, 1917/1918. Tu i dalej: ze zbiorów archi-
wum Bundesrealgymnasium Albertgasse 18–22
w Wiedniu

poniżej Zajęcia dodatkowe: chór szkolny i prace
polowe



Turnsaal.

Seite 34

Des Schülers		Schulgeld zahlend oder befreit mit Erfolg		Art des Eintrittes	
Vorname: <i>Vogel</i>		I. Sem.		<i>I</i>	
Nachname: <i>Debora</i>		II. Sem.			
Tag und Jahr des Eintrittes: <i>1. Jan. 1917</i>		Stipendium: Name, Betrag, Verleihungsdatum		Artung aus dem von unten mit gezeichneten Zugsplan	
Geburtsort: <i>Bussatlyn</i>					
Geburtsland: <i>Galizien</i>					
Religionsbekenntnis: <i>evangelisch</i>					
Muttersprache: <i>polnisch</i>					
	Des Vaters (oder Mutter)	Des Vormundes	Des verantwortlichen Lehrers	Des Quartiergebers	
Name:	<i>Maxim Vogel</i>		<i>Dr. Rosa Kersch</i>	<i>Dr. Rosa Kersch</i>	
Stand:	<i>Schullehrer</i>		<i>Vorsteherin von Kaisers- & Elisabeth-Kreis</i>		
Wohnort (Wohnung):	<i>Wien, Galizien</i>		<i>Wien & Marktg. 17</i>		
Jahreszeugnis			Gesamterfolg	Anmerkungen	
Ergebnis: <i>sehr gut</i>					
Leistungen in den einzelnen Unterrichtsmethoden:					
Bemerkungen: <i>sehr gut</i>					

Sala gimnastyczna w gimnazjum przy Albert-
gasse 38 w Wiedniu, 1917/1918

poniżej Karta Debory Vogel w dzienniku szkol-
nym, 1916/1917

kierownictwa gimnazjum realizowano też inne zajęcia dodatkowe. Miały one charakter integracyjny. Ich celem było rozbudzanie poczucia wielokierunkowej obowiązkowości uczennic. Ewentualna przydatność takich idei w przyszłości nie była związana stricte z programem nauczania. Kierownictwo szkoły starało się, aby uczennice wszystkich klas zdawały sobie sprawę, że przyszło im zdobywać wykształcenie w czasie wojny. Organizowano więc akcje rozwijające świadomość obywatelską. Kwesty na rzecz ofiar walk frontowych, realizowane przez uczennice wszystkich klas, przyniosły na przykład w roku szkolnym 1917/1918 pokątną sumę 2523,40 koron.

Zachował się dziennik szkoły i świadectwo końcowe, w którym znajduje się pełny wykaz stopni, które Debora uzyskała w roku szkolnym 1916/1917⁹. Uwagę zwracają bardzo dobre oceny z nauki religii, a niekiedy dobre stopnie z przedmiotów humanistycznych.

Górna część dziennika szkoły zawiera informacje ogólne, wśród których widnieje adres miejsca zamieszkania ojca Debory w roku 1916. Anczel Vogel nie przebywał bowiem na stałe w Wiedniu, lecz w węgierskiej miejscowości Győr. Stąd adnotacja w cytowanym już wiedeńskim zapisie meldunkowym Voglów, gdzie zaznaczone zostało tylko współzameldowanie ojca.

Nazwisko Rosy Freund pojawia się w dzienniku szkoły dwukrotnie – spełniała ona funkcję odpowiedzialnej opiekunki Debory oraz osoby zapewniającej zaopiekowanie uczennicy. Debora Vogel w latach 1916–1917 mieszkała w bursie dla uczennic przy Malzgasse 2. Rosa Freund pełniła bowiem funkcję kierowniczkę bursy dla uczennic, która wchodziła w skład tak zwanego Domu Cesarzowej Elżbiety. Mieścił się on właśnie w drugiej dzielnicy Wiednia, przy Malzgasse. Dzielnica nazywa się Leopoldstadt i była tradycyjnym miejscem zamieszkania ludności żydowskiej miasta. Dotyczyło to więc jednej z form wspomagania uchodźców z Galicji, czyli także kilkunastoletniej Debory Vogel.

Dom Cesarzowej Elżbiety był wielokrotnie odwiedzany przez osoby ściśle związane z dworem cesarskim. Na przykład przez arcyksiężną Marię Józefę i Marię Walerię¹⁰. A Rosa Freund, jak donosiły gazety wiedeńskie, w dowód uznania dla jej działalności, dostępowała nieraz zaszczytu osobistego powitania przez obie wysoko postawione damy¹¹.

Skuteczna działalność wymienionych powyżej instytucji i organizacji w dużym stopniu uzależniona była od napływających zewsząd dotacji charytatywnych. W roku 1917, w ramach akcji ratowania i wspomagania dzieci z Galicji,

⁹ Dziennik szkolny znajduje się w archiwum Bundesrealgymnasium przy Albertgasse 18–22 w Wiedniu.

¹⁰ Maria Józefa Wettyn – księżniczka Saksonii, arcyksiężnia Austrii. Była matką Karola I, ostatniego cesarza Austrii.

¹¹ Maria Waleria Habsburg-Lotaryńska – arcyksiężniczka austriacka, córka cesarza Franciszka Józefa I i cesarzowej Elżbiety.

sztokholmska Gmina Izraelicka, którą od 1914 roku kierował wuj Debory – doktor Markus Ehrenpreis, przesłała do Wiednia kwotę 30 tysięcy koron¹².

Kilkanaście miesięcy później, 12 lipca 1918 roku, Debora Vogel w wiedeńskim gimnazjum dla dziewcząt odbierze świadectwo maturalne zawierające adnotację, że uznana została za osobę „dojrzałą do podjęcia studiów”. W cytowanym już sprawozdaniu rocznym przeczytać możemy, z jakimi życzeniami ją i jej koleżanki żegnała dyrekcja tej placówki: „W naszych myślach chętnie przywołujemy uczennice ósmej klasy, które właśnie jako pierwsze maturzystki opuściły naszą szkołę. Mają one pełne podstawy, aby okazać wdzięczność ich szkole i jej nauczycielom. Pragnęliśmy im uświadomić, że wspólnie z gronem pedagogicznym można rozwijać ducha wolności, dając w ten sposób dobry przykład przyszłym klasom maturalnym. Uczennice ze swojej strony realizowały to, czego oczekiwaliśmy po współpracy z nimi w kwestii rozbudowania naszej wewnętrznej organizacji pracy. Niech im na dalszej drodze życia towarzyszy wiele szczęścia”.

Powrót do Lwowa – lata studiów

Po uzyskaniu świadectwa dojrzałości Debora – już we Lwowie – zapragnęła od razu przystąpić do studiów. Ale wtedy wydarzyło się coś, co pokrzyżowało jej plany: w nocy z 31 października na 1 listopada 1918 roku oddziały ukraińskie napadły na Lwów. Gmach uniwersytetu stał się prawdziwą twierdzą i jednym z głównych punktów oporu napastników. Trwały walki z oddziałami polskimi, z broniącą miasta ludnością cywilną – w tym z młodzieżą, której oddziały do historii weszły pod nazwą Orleńscy Lwowskie. Wojska ukraińskie zostały pokonane, a 22 listopada 1918 roku opuściły miasto. Tego samego dnia doszło do trwającego trzy dni pogromu ludności żydowskiej. Zamordowano kilkadziesiąt osób. Atmosfera była napięta, a opanowanie sytuacji i normalizacja wszelkich przejawów życia wymagały czasu.

Opisane wydarzenia, choćby okupacja uniwersytetu, spowodowały, że Debora studia na Wydziale Filozofii rozpoczęła praktycznie rok później. Przekonuje o tym dokument z indeksu, podpisany przez rektora uczelni, z datą wystawienia 18 października 1919.

Na dalszych stronach indeksu studiów znajduje się wiele interesujących, częściowo już znanych, informacji na temat wykładów z semestrów 1920/1921 oraz nazwiska wykładowców. Oto niektóre z nich¹³:

– Prof. Kazimierz Twardowski – Zarys historii filozofii, Seminarium filozoficzne. Zasady etyki Moore’a.

¹² „Wiener Allgemeine Zeitung”, 3.04.1918, Nr. 11985, s. 3.

¹³ Dokumenty znajdują się w Państwowym Archiwum we Lwowie.

*Mädchen-Realgymnasium des Vereines
für realgymnasialen Mädchenunterricht in Wien.*

REIFEZEUGNIS.

Vogel Debora,

geboren am 4. Jänner 1900 zu Bursztyn

in Galizien,

mosaischer

Religion, hat die Mittelschulstudien im Jahre 1919/20

als Privatlerin an d. III. Knabengymnasium in Lemberg in d. I. Klasse begonnen, in d. II. Klasse an d. städt. Mädchenrealgymnasium d. Königin Hedwig in d. Kund II. Klasse an d. städt. Gymnasium in Wien, III. Langgasse, endlich in d. II. Klasse an d. hiesigen Anstalt fortgesetzt, daselbst auch

beendet und sich der Reifeprüfung im Sinne der Ministerial-Verordnung vom 12. November 1910, Z. 48077 (M. V. Bl. Nr. 51), unterzogen.

Auf Grund dieser Prüfung wurde sie mit *Stimmeneinhelligkeit*

zum Besuche einer Universität,

soweit dieser nach den geltenden Vorschriften den Frauen gewährt ist, mit den in der Ministerial-Verordnung vom 29. März 1909, Z. 1997 (M. V. Bl. Nr. 17), festgesetzten Einschränkungen für

reif

erklärt.

Wien, am 12. Juli

1919

Leopold K. F. W. W.

Vorsitzender der Prüfungskommission

*Seine Prüfung als reife Schülerin ist
am 1. Juni 1919, Z. 18518, das Zeugnis
des Realgymnasiums gleichgeachtet.*



Schubert L. A. V. V. V. V.

Direktor.

J. K. W. W.

Klassenrath.

Cursus IV Per semestre actum

anni scholastici 1920/21.

N^o 2284

Nomen Magistri	Index scholarum	Quot horas	Dilectum an- tulum aut in- munitatem habere testatur Quaestor
Dr. h. c. w. Korowien Twardowski	Zarys historii filozofii	3	
"	Seminarium filozofie. lektura Morice 1920/21	2	
Dr. h. c. w. Lewicki Antoniewicz	Dusza i ciało	3	
"	Filozofia Schopenhauera	2	
"	Seminarium filozofie	2	
Dr. h. c. w. St. A. A. w.	Zarys logiki	2	
Dr. h. c. w. Jan Haimik	Zarys psychologii w ujęciu A. A. w.	3	
"	Seminarium historii filozofii	2	
Korowien Jan A. A. w.	Wystawa obrazów filozofii	2	
Dr. h. c. w. Lewicki	Rozmowa filozoficzna	2	

Receptum nomen	Scholae frequentias	Adnotata
m. p. testatur Magister		
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<i>[Signature]</i>	<i>[Signature]</i>	
<		

Legitymacja studencka Debory Vogel, 1918.
Tu i dalej: ze zbiorów Archiwum Państwowego
we Lwowie

Lista wykładów prowadzonych na Wydziale
Filozoficznym Uniwersytetu Jana Kazimierza
we Lwowie, semestr letni 1920/1921

WAŻNE ZA 4 GODZ. KOŁOK.

Świadectwo

z uczestnictwa w Seminarjum (Laboratorjum)

filozoficznemu Prof. Dr. K. Twardowskiemu

SEMINARIUM FILO-
ZOFICZNEGO PROF. DR. K. TWARDOWSKIEGO
W ŁOWIE



Poświadczam, że p. Teobald Orzechowski

student Wydziału filozoficznego w Uniwersytecie Jana Kazimierza uczęszczającego

w trymestrach I i II roku akademickiego 1922/1923 na ćwiczenia

w Seminarjum (Laboratorjum) filozoficznemu Prof. Dr. K. Twardowskiemu

i brał w nich udział czynny z lekturą i integracją katedry

zgodnie z programem [Twardowski, Boleński] i w szczególności zgodnie z programem

Wynik ogólny bardzo dobry

W Łowie, dnia 16 marca 1923

Stefan Winiarski
Kierownik seminarjum (Laboratorjum)
Prof. Dr. K. Twardowski



Świadectwo uczestnictwa w seminarium filozoficznym profesora Kazimierza Twardowskiego, 1923

WAŻNE ZA 2/ GODZ. KOŁOK.



Świadectwo

z uczestnictwa w Seminarjum
Literatorskim

literatury polskiej

Potwierdzam się niniejszym, że p. Julian Kleiner
urodzony Włodzisław filozofia. Uniwersytetu Jana Kazimierza uczęszczał
w trymestrze roku akademickiego 1923/1924 na wydziale
w literatury polskiej
i brał w nich udział egzaminy z opracowania tematu
"Teoria strzępi i Formy" Stanisł. Jędr. Witkiewicza.

Przebieganie i niedostatek praca powinna być w pełni
i w pełni na planie studiów.
Wynik egzaminu celujący.

We Lwowie, dnia 25 marca 1924.

Julian Kleiner
Kierownik Seminarjum

Świadectwo uczestnictwa w seminarium literackim profesora Juliusza Kleinera, 1924

- Prof. Mściśław Wartenberg – Dusza i ciało, Filozofia Schopenhauera.
- Prof. Jan Ptaśnik – Życie prywatne w wiekach średnich¹⁴.

W lwowskim Archiwum Państwowym zachowało się także świadectwo uczestnictwa w seminarium filozoficznym prof. Kazimierza Twardowskiego. Debora Vogel uzyskała ocenę bardzo dobrą. W wydanym 22 marca 1923 roku dokumencie oceniający stwierdził, że w trymestrach I i II roku akademickiego 1922/1923 brała ona czynny udział „w lekturze i interpretacji Kanta *Krytyki czystego rozumu* (*Transcendentalnej estetyki*) i w wypowiedziach pisemnych”.

Bardzo interesującym dokumentem, który zachował się w lwowskim archiwum, wydaje się datowane na 25 czerwca 1924 roku Świadectwo z uczestnictwa w seminarium z literatury polskiej – w ramach którego Debora Vogel przedstawiła pracę zatytułowaną *Teoria „Czystej Formy” Stan. Ign. Witkiewicza*. Oceniający pracę prof. Juliusz Kleiner stwierdził między innymi: „Praca przemyślana samodzielnie [...] zasługuje na wydanie drukiem. Wynik ogólny – celujący”.

Zwraca uwagę fakt, że Witkiewicz artykuły na temat swojego artystycznego credo publikował od roku 1920, a rozprawę zatytułowaną *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze* przedstawił zaledwie rok przed pracą Vogel. Jej praca z roku 1924 była więc absolutnie *en vogue*.

Dzisiaj wiemy, że Debora Vogel kilka lat później pozna Witkacego osobiście oraz że na łamach prasy tematem Czystej Formy będzie się zajmowała jeszcze w 1931 roku¹⁵. Możliwość konfrontacji ujęcia przez nią tematu już w roku 1924 i porównania z jej późniejszymi krytycznymi analizami wydaje się interesująca.

Praca o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu była zapewne jedną z ostatnich, jakie Debora Vogel napisała jako studentka Uniwersytetu Jana Kazimierza. Od października 1924 roku kontynuowała bowiem studia na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, gdzie 7 lipca 1926 roku otrzymała tytuł doktora filozofii.

W tym samym roku 1926 Debora Vogel odbywała podróże zagraniczne. Przebywała u rodziny Ehrenpreisów w Sztokholmie, a także we Francji i w Niemczech¹⁶. Te i inne ważne oraz interesujące przedsięwzięcia przerwała śmierć ojca – Anczela Vogla, która nastąpiła 27 lipca 1927 roku.

W latach 1928–1929, obok intensywnych zajęć między innymi jako recenzentka sztuki, obok publikacji utworów poetyckich oraz prac o charakterze teoretycznym, obok nawiązywania współpracy z ugrupowaniami artystycznymi¹⁷, Debora podejmowała także starania w celu usankcjonowania swojej pozycji w dziedzinie pedagogiki. W lwowskim archiwum zachowały się zapisy

¹⁴ Indeks zawiera wiele więcej interesujących zapisów (tytuły wielu wykładów).

¹⁵ K. Szymaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2007, s. 45–46.

¹⁶ Ibidem, s. 37.

¹⁷ Ibidem, s. 38.

EXEMPLAR

Q. F. F. F. Q. S.

SUMMIS AUSPICIIS

SERENISSIMAE REIPUBLICAE POLONORUM

706

MICHAËL ROSTWOROWSKI

S.S. DR. IURIS POLITICI NUNC SUPLENENS GENTEM PROFESSOR P. O.
S. A. UNIVERSITATIS JAGIELLONICAE RECTOR MAGNIFICUS

MICHAËL SIEDLECKI

PHILOSOPHIAE DR. SUDJUDICAE PROFESSOR P. O.
S. A. CENSUS PHILOSOPHORUM DECANUS

ET

VITOLDUS RUBCZYŃSKI

DR. ET PHILOSOPHIAE DR. PHILOSOPHIAE PROFESSOR P. O.
PROMOTOR RECTOR CONSTITUTUS

IN

TENDIAM CLARISSIMAE

DEBORAM VOGEL

(DEBORAE BURETT)

POSTQVAM DISSERTATIONE „„ZENACZENIE POZNAWCZE SZTUKI I JEJEGO MODYFIKACJE W I. KREMERB“

CONSCRIPTA ET EXAMINIBUS LEGITIMIS LAUDABILEM IN PHILOSOPHIA DOCTRINAM PROBAVIT

DOCTORIS PHILOSOPHIAE

NOMEN ET HONORIS, SUB ET PRIVILEGIO CONSULENDI IN REBUSQUE RRI FORM HASCE LITTERAS UNIVERSITATIS SIGILLO
SANCIENTIAS CURAVIMUS

DATUM CRACOVIAE, DIE VI MENSIS JULII ANNO MDCCXXVI

MICHAËL ROSTWOROWSKI

MICHAËL SIEDLECKI

VITOLDUS RUBCZYŃSKI



UNIVERSITAS JAGIELLONICA CRACOVIAE

Świadectwo uzyskania stopnia doktora filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim, 1926

1000
1000

PROTOKOL

opracował: *Włodzisław Włodzisław* na podstawie: *Włodzisław*

Dr. Włodzisław

1. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

2. Włodzisław Włodzisław

3. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

4. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

5. Włodzisław Włodzisław

Włodzisław Włodzisław, dr. nauk

1. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa*

2. Włodzisław Włodzisław

3. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

4. Włodzisław Włodzisław

5. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

6. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

7. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

8. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

9. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

10. Włodzisław Włodzisław

11. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

12. Włodzisław Włodzisław

13. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

14. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

15. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

Włodzisław Włodzisław

Dr. Włodzisław

EGZAMIN USTNY

1. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

2. Włodzisław Włodzisław

3. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

4. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

5. Włodzisław Włodzisław

6. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

7. Włodzisław Włodzisław, dr. nauk, *filozofii i państwa* w *Włodzisław*

8. Włodzisław Włodzisław

sporządzone przez Państwową Komisję Egzaminacyjną we Lwowie dla kandydatów na nauczycieli szkół średnich. Egzaminy zdawała Debora u profesorów z lwowskiej *Alma Mater*, tych, którzy uczyli ją do 1924 roku. Wiadomo, że w tym czasie (1928–1929) jako pedagożka i poetka angażowała się w pracę w seminarium hebrajskim Jakuba Rotmana, gdzie wykładała także literaturę polską¹⁸. Fakt, że podjęła decyzję, aby stanąć przed Państwową Komisją Egzaminacyjną we Lwowie, może świadczyć o tym, że swoją przyszłą pracę pedagogiczną pragnęła także realizować w szkołach polskich.

Uwagę zwraca wielostronicowa praca pod tytułem *Zarys brentanowskiej teorii rozumowania*. Temat stanowił zapewne szczególne wyzwanie dla autorki, wziąwszy pod uwagę to, że oceniający ją prof. Kazimierz Twardowski filozofię studiował w Wiedniu właśnie pod kierunkiem Franza Brentano i sam napisał wiele rozpraw na temat swojego mentora.

29 listopada 1928 roku Debora Vogel zdała z wynikiem dostatecznym ustny egzamin z języka polskiego wraz z historią literatury. Pracę pisemną podpisali: prof. Konstanty Chyliński, prof. Henryk Gaertner i prof. Juliusz Kleiner. Potwierdzono też bardzo dobrą znajomość języka niemieckiego egzaminowanej.

Ostatni dokument znajdujący się w lwowskim Archiwum Państwowym datowany jest na 26 lutego 1929 roku. Dotyczy on egzaminu ustnego z filozofii. Zadano, między innymi, pytania o definicję sylogizmu kategorycznego i rodzaje rozumowania. Był to egzamin, którego Debora Vogel nie zdała. Fakt ten w swoich wspomnieniach – z żalem – odnotował prof. Kazimierz Twardowski¹⁹.

■

Zaprezentowane dokumenty i fakty skłaniają do refleksji: możliwość opisywania życia, twórczości i działalności wybitnych postaci to zjawisko istotne dla badaczy w każdej epoce. Bywa, że z przyczyn obiektywnych docieranie do faktów jest zadaniem trudnym, mozolnym, czasem wręcz niemożliwym. W wypadku Debory Vogel, biorąc pod uwagę jej tragiczne losy, jest ono szczególnie złożone.

Dla autora tej pracy wielką satysfakcją będzie, jeżeli przedstawione dane staną się wskazówką, która pozwoli w przyszłości na rozwinięcie wielu niewyjaśnionych jeszcze aspektów oraz faktów związanych z życiem i działalnością tak fascynującej postaci.

¹⁸ Ibidem, s. 39.

¹⁹ Ibidem, s. 37.

Aneks 1: Fotografie rodzinne

Oto dwie rodzinne fotografie Voglów. Na fotografii pierwszej siedzą (od lewej): Lea Vogel, dr Dawid Malz, stoją: Debora Vogel, Anczel Vogel, Judyta Malz, Ezra Malz, Marjem Malz. Na drugiej fotografii siedzą: niezidentyfikowany mężczyzna, Marjem Malz, Ester Ehrenpreis, Lea Vogel, przypuszczalnie Debora Vogel (fragment twarzy i ręka oparta na przedramieniu matki), stoją: niezidentyfikowana kobieta, dr Dawid Malz, dr Markus Ehrenpreis, niezidentyfikowana kobieta.

Porównanie twarzy osób znajdujących się na obu fotografiach, między innymi: dra Dawida Malza, Lei Vogel czy Marjem Malz, pozwala skonstatować, że pierwsza fotografia została zrobiona mniej więcej dwadzieścia lat wcześniej niż druga (zakładając, że podpis „Lemberg 1933” na drugiej fotografii nie jest błędny). To znaczy, że na pierwszej fotografii Debora ma czternaście lub piętnaście lat. Ta niepublikowana dotąd fotografia powstała zatem albo krótko przed podróżą do Wiednia, albo krótko po przybyciu do cesarskiej stolicy (co nastąpiło jesienią 1914 roku). O wieku Debory na tej fotografii świadczy poniekąd jeszcze inna fotografia – ta z indeksu studenckiego (zob. strona 202), nadanego Deborze na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie 8 października 1918 roku. Na niej widać ją w osiemnastym roku życia. Tu jednak Debora jest z pewnością młodsza.



Fotografia rodzinna Voglów z około 1914 roku. Ze zbiorów prywatnych rodziny Ehrenpreis; *poniżej* Fotografia rodzinna Voglów z 1933 roku

Aneks 2: Drzewo genealogiczne

Prowadzone przeze mnie poszukiwania archiwalne pozwoliły na sporządzenie opartego na wiarygodnych dokumentach drzewa genealogicznego najbliższej rodziny Debory Vogel²⁰. Zostały w nim zawarte podstawowe daty przedstawiające dwie linie: ze strony ojca – Voglów oraz ze strony matki – Ehrenpreisów. Ze względu na brak dostępu do niektórych zapisów metrykalnych nie udało się ustalić wszystkich dat urodzin i śmierci przedstawionych osób. Spotykane w dotychczasowych biogramach daty urodzin i zgonów zostały w wielu przypadkach skorygowane, ale przede wszystkim wprowadzono nowe dane, które dotąd nie były publikowane:

1. Ślub dziadków Debory – Nathana i Süsseli Voglów (w Stanisławowie) – urzędowo zalegalizowany został 25 sierpnia 1888 roku. Anczel – ojciec Debory – miał już wtedy lat czternaście.

2. Matka Debory (Lea z d. Ehrenpreis) przyszła na świat jako bliźniaczka. Jej siostra (SprinzeMalke) zmarła na zapalenie płuc – żyła tylko jedenaście miesięcy.

3. Debora miała siostrę o imieniu Sarah, urodzoną w roku 1907, która zmarła w 1913 roku w Bursztynie.

4. Wuj Debory – adwokat Dawid Malz – według niektórych biogramów zmarł już w roku 1936, ale faktycznie wydarzyło się to w okupowanym przez Sowieców Lwowie pod koniec roku 1939. Obok działalności judaistycznej i politycznej (na przykład udział w wyborach krajowych w Galicji na przełomie 1906/1907) do roku 1918 prowadził on w Bursztynie kancelarię adwokacką²¹, a od 1905 piastował tamże stanowisko prezesa Związku Kredytowego, w którym jako urzędnik zatrudniony był ojciec Debory – Anczel Vogel (kierował równolegle szkołą w Bursztynie)²². W Bursztynie, w roku 1903, przyjdzie na świat syn Marjem i Dawida Malzów – Ezra. Warto też odnotować (za wiedeńską prasą), że w 1937 roku Malz brał udział w jubileuszowym Kongresie Syjonistycznym w Bazylei – tym samym mieście, w którym czterdzieści lat wcześniej odbył się pierwszy Kongres. W roku 1937 Malz zaliczał się do grona dwudziestu żyjących osób uczestniczących w obu Kongresach. Wśród nich znalazło się także szwagrostwo Malza (wuj i ciotka Debory) – czyli dr Markus Ehrenpreis (Mordche Wolf Ehrenpreis),

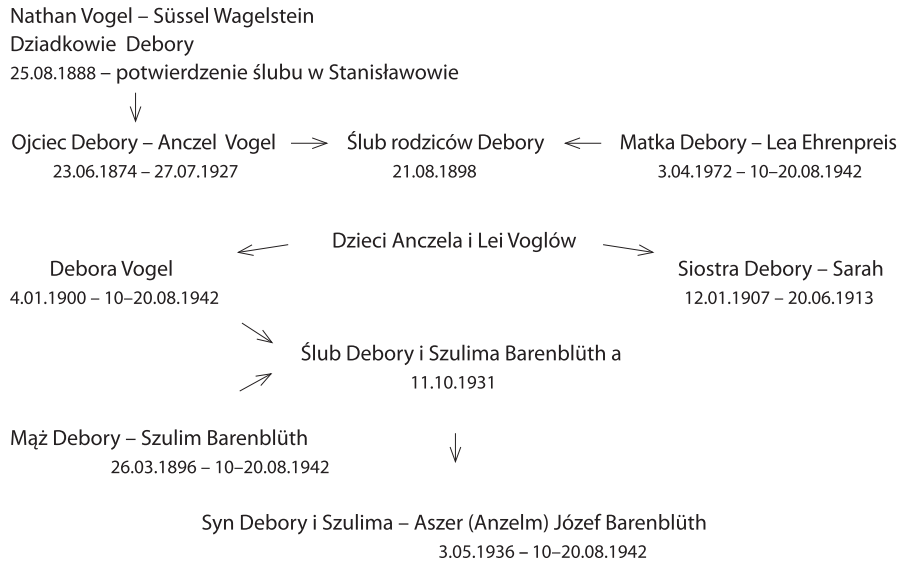
²⁰ Drzewo genealogiczne oparte jest na danych zamieszczonych w dostępnym w internecie programie: <http://www.agad.gov.pl/inwentarze/Mojz300x.xml> oraz na informacjach uzyskanych bezpośrednio od rodziny Debory Vogel. Pisownia imion oraz nazwisk według dokumentów AGAD.

²¹ „Juristische Blätter”, (6.01.1918, s. 11), podaje informację, że Dawid Malz przenosi swoją kancelarię adwokacką z Bursztyna do Lwowa, dokąd w tym samym czasie przeprowadzają się na stałe Voglowie.

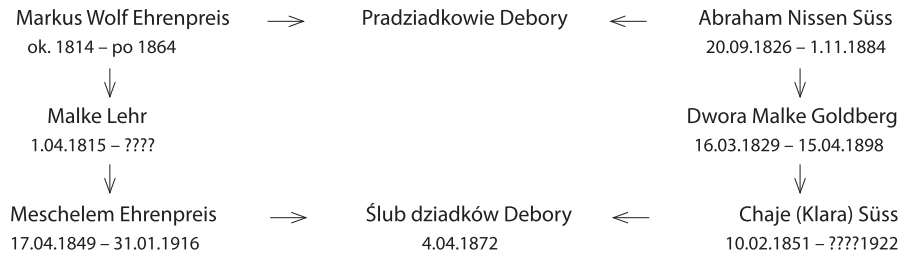
²² *Statystyka stowarzyszeń zarobkowych i gospodarczych w Galicji z W. Księstwem Krakowskim. Za rok 1910*, Lwów, Nakładem ZSIG Bursztyn, L. P. 81. Związek kredytowy dla drobnego handlu i drobnego przemysłu. Rok założenia: 1905 (zob. s. 57).

DRZEWO GENEALOGICZNE DEBORY VOGEL

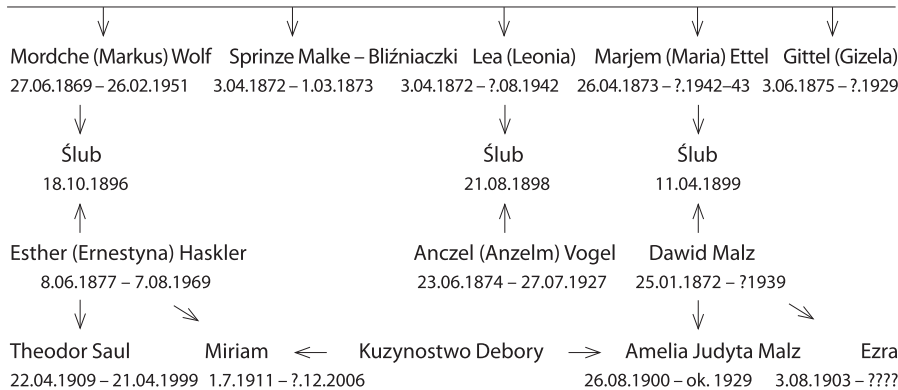
Linia Vogel



Linia Ehrenpreis – Süss – Malz



Ehrenpreisowie (dzieci Jacoba i Chaje, wuj i ciotki Debory)



wybitny judaista i działacz syjonistyczny (od 1914 roku naczelny rabin Sztokholmu), oraz jego żona Esther (Ernestyna) Ehrenpreis (z d. Haskler), również działaczka syjonistyczna. Należała ona do grona czternastu kobiet, które w 1897 roku brały udział w pierwszym Kongresie Syjonistycznym²³.

5. Ojciec obu siostr – dziadek Debory – Jakob Ehrenpreis oraz Abraham Nissen Süß – jej pradziadek – z powodzeniem specjalizowali się w działalności wydawniczej. W zapisach dotyczących zgonu określani są jako osoby zajmujące się księgarstwem. Działalność pierwszego z nich odnotowywały nawet gazety wiedeńskie²⁴. Urodzony w 1826 roku pradziadek Debory, Abraham Nissen Süß, talmudysta, był znaczącym wydawcą wielu bogato zdobionych literackich i judaistycznych dzieł – także średniowiecznych. Ich autorami byli wybitni mędracy, na przykład A. Horowitz, M. Sioni. Egzemplarze pochodzące z oficyny Süssa znajdują się dzisiaj w różnych zbiorach w kilku krajach. Zapis o śmierci Abrahama Nissena Süssa (syna Samuela i Chai Süssów) w lwowskiej księdze zgonów (zmarł na „obrzękłość płuc”) brzmi zapewne kuriozalnie: „Abraham Nissen Süß, żonaty, handlujący książkami hebrajskimi”.

6. Los Debory, jej matki, jej męża i syna jest znany – zostali zamordowani w sierpniu 1942 roku we Lwowie. Miejsce spoczynku jest nieznane.

7. Marjem – żona dr. Malza, siostra Lei, ciotka Debory – zamordowana została najprawdopodobniej w Bełżcu w roku 1942 lub 1943.

²³ „Die Stimme”, 27.07.1937, Nr. 6, s. 2: *Die vom Ersten Kongress* (Ci z pierwszego Kongresu).

²⁴ „Die Neuzeit” (24.08.1894, Nr. 34, s. 346) omawia wydaną przez Jakoba Ehrenpreisa książkę zawierającą hebrajskie opowiadania Izydora Brüstigera ze Lwowa (1893).

[noty o autorach]

Robert Dion (ur. 1962)

Profesor na Université de Québec à Montréal. Zajmuje się teorią literatury, biografistyką i *gender studies*. Autor książek: *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur* (z Frances Fortier, Montréal 2010), *Une distance critique* (Québec 2011), *Des fictions sans fiction ou le partage du réel* (Montréal 2018). Redaktor i współredaktor tomów: *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie* (Québec 2007), *Les nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines* (Lyon 2013), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980* (Montréal 2019). Obecnie, razem z Andrée Mercier, prowadzi badania nad postaciami drugoplanowymi w najnowszej prozie.

Christian Klein (ur. 1974)

Pracuje na Uniwersytecie w Wuppertalu. Jako *visiting professor* wykładał między innymi na Uniwersytecie Monascha w Melbourne, Uniwersytecie Kolońskim i Uniwersytecie Stanu Michigan. Zajmuje się teorią i metodologią biografii. Założyciel interdyscyplinarnego Centrum Badań nad Narracjami (Zentrum für Erzählforschung). Autor książki *Ernst Penzoldt. Harmonie aus Widersprchen. Leben und Werk (1892–1955)* (Köln–Weimar 2006) oraz redaktor tomów: *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens* (Stuttgart–Weimar 2002), *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien* (Stuttgart–Weimar 2009), *Legitimationsmechanismen des Biographischen. Kontexte, Akteure, Techniken, Grenzen* (Berlin 2016).

Janusz Margański (ur. 1956)

Literaturoznawca, tłumacz i scenarzysta filmowy. Znawcą twórczości Witolda Gombrowicza. Tłumacz książek takich autorów jak Jacques Derrida, Richard Rorty, Paul Ricoeur, Gilles Deleuze, Emmanuel Levinas, Georges Didi-Huberman, Zygmunt Bauman, Marcel Proust, Philip K. Dick. Laureat Nagrody „Literatury na Świecie” i Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Członek Polskiej Akademii Filmowej.

Zbigniew Maszewski (ur. 1954)

Profesor Uniwersytetu Łódzkiego, pracownik Zakładu Literatury i Kultury Północno-amerykańskiej. Autor prac krytycznych dotyczących amerykańskiego romantyzmu i modernizmu (Melville, Poe, Hawthorne, Faulkner, Hemingway), a także literatury i kultury Południowego Zachodu Stanów Zjednoczonych. Wygłosił referaty dotyczące twórczości Brunona Schulza m.in. w Grecji, Szkocji i Japonii. Autor książki *Faulkner and Schulz: A Comparative Study* (2003). Stypendysta American Council of Learned Societies na Uniwersytecie Harvarda (1994–1995).

Piotr Millati (ur. 1967)

Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Członek redakcji „Schulz/Forum” oraz kwartalnika artystycznego „Bliza”.

Frédéric Regard (ur. 1958)

Profesor na Université Paris-Sorbonne. Wykłada literaturę anglojęzyczną XIX, XX i XXI wieku. Zajmuje się także teorią literatury, biografistyką i *gender studies*. Założyciel grupy badawczej SEMA (Équipe de recherche sur les systèmes d'écriture du monde anglophone). Współpracownik naukowy i członek rady w Institut du Genre. Doktoryzował się pod kierunkiem Hélène Cixous. Autor kilkunastu książek, m.in.: *La Biographie littéraire en Angleterre* (Saint-Étienne 1999), *L'Écriture féminine en Angleterre. Perspectives postféministes* (Paris 2002), *Mapping the Self: Space, Identity, Discourse in British Auto/Biography* (Saint-Étienne 2003), *Féminisme et prostitution dans l'Angleterre du XIXe siècle: la croisade de Josephine Butler* (Lyon 2014).

Marcin Romanowski (ur. 1987)

Doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (tytuł uzyskany na Uniwersytecie Gdańskim na podstawie rozprawy *Biograficzne punctum. O relacji między biografem a bohaterem na przykładzie wybranych prac Jerzego Ficowskiego i Joanny Olczak-Ronikier*). Autor książki *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej* (Gdańsk 2013), współredaktor tomu *Doświadczenia Dukaja* (Gdańsk 2016). Należy do Pracowni Schulzowskiej działającej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, bierze udział w pracach nad Kalendarzem życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza.

Tymoteusz Skiba (ur. 1987)

Absolwent filologii polskiej i kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. W 2019 roku uzyskał stopień naukowy doktora nauk humanistycznych. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury międzywojennej oraz science fiction. Członek Pracowni Schulzowskiej, redaktor czasopisma „Ręcznik”, od wielu lat związany z Centrum Sztuki Współczesnej ŁAŹNIA w Gdańsku. Publikował teksty w „Schulz/Forum”, „Blizie” oraz „Czasie Kultury”.

Aleksandra Paulina Skrzypczyk (ur. 1990)

Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, wokalistka. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat muzyki w dziele literackim Brunona Schulza. Autorka tekstów o poezji Mirona Białoszewskiego. Publikowała m.in. w „Przeglądzie Humanistycznym”, „Tekstach Drugich” i „Toposie”. Członkini Pracowni Schulzowskiej.

Adam Stepnowski (ur. 1991)

Doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Absolwent wrocławskiej judaistyki, od początku studiów zajmujący się przede wszystkim literaturą jidysz. Obecnie przygotowuje rozprawę na temat jidyszowej literatury masowej do 1914. Od 2019 sekretarz Polskiego Towarzystwa Studiów Jidyszystycznych.

Piotr Szalsza (ur. 1944)

Reżyser, muzyk, scenarzysta, tłumacz, pisarz, dziennikarz i publicysta, redaktor i producent widowisk telewizyjnych, organizator projektów muzycznych, teatralnych i naukowych. W latach 1962–1967 odbył studia na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. W latach 1967–1976 był kierownikiem redakcji Działu Artystycznego TVP Katowice, następnie w latach 1976–1981 kierownikiem redakcji Muzyki i Rozrywki w TVP Gdańsku, skąd w 1982 roku w ramach represji politycznych został zwolniony. Od 1983 roku na stałe mieszka w Wiedniu. Jest autorem kilkudziesięciu haseł *Wielkiej Encyklopedii Muzycznej Austrii* (głównie dotyczących muzyków polskich w Austrii w XVIII–XX wieku) oraz tłumaczeń na język polski sztuk austriackich autorów (Michaela Ronzoni, Gabriel Barylli, Gerald Szyszkowitz). Wydał także szereg publikacji książkowych, w tym: *Karol Szymanowski w Pradze* (1982), *Bronisław Huberman – czyli pasje i namiętności zapomnianego geniusza – biografia skrzypka wirtuoza* (2001). Skomponował muzykę do wielu spektakli teatralnych i telewizyjnych, był także kierownikiem muzycznym kilkudziesięciu nagrań płytowych, radiowych i telewizyjnych. Działal również aktywnie jako dziennikarz i muzykolog, pisząc artykuły do prasy, biorąc udział w audycjach radiowych i telewizyjnych oraz publikując w wydawnictwach specjalistycznych. Przygotował telewizyjne biografie kompozytorów XIX–XX wieku, takich jak: Edvard Grieg, Robert Schumann, Richard Wagner, Antonín Dvořák, Nikołaj Rimski-Korsakow, Dmitrij Szostakowicz.

Katarzyna Warska (ur. 1993)

Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, redaktorka. Autorka monografii *Schulz w kanonie. Recepcja szkolna w latach 1945–2018* (Gdańsk 2021). W rozprawie doktorskiej kontynuuje badania nad życiem i twórczością Schulza w kontekście szkolnym. Należy do Pracowni Schulzowskiej oraz zespołu redakcyjnego „Schulz/Forum”.

Aleksandra Wąsowicz (ur. 1997)

Studentka przekładoznawstwa literacko-kulturowego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Agata Tuszyńska (ur. 1957)

Pisarka, poetka, reportażystka. W latach 1987–1992 pracowała jako adiunkt w Instytucie Badań Literackich. W latach 1996–1998 wykładała w Centrum Dziennikarstwa w Warszawie, a od 2001 roku uczyła sztuki reportażu i wywiadu literackiego na Uniwersytecie Warszawskim. Od 2011 roku związana jest z Instytutem Reportażu w Warszawie. Autorka kilkudziesięciu książek, m.in. biograficznych: *Wisnowska* (Warszawa 1990), *Singer. Pejzaże pamięci* (Gdańsk 1994), *Oskarżona: Wiera Gran* (Kraków 2010), *Tyrmandowie. Romans amerykański* (Warszawa 2012), *Narzęczona Schulza* (Kraków 2015). Tłumaczona na wiele języków.

[abstracts]

sr

Between Death and Birth. Biography

Nothing is more our own than our biography. Even the body, in which we spend our whole life, from birth to death, even this body, closest to us, our very own, the body that roots us into existence, although at the same time it betrays us every day, is only a loan with a definite if usually hidden payment deadline. It is only someone who, looking at the life of another person, says: *gráphō*, that shifts events, a sometimes extensive series of the body's adventures, into the sphere of shareable words. Becoming a biographer with this declaration, he or she seeks meaning where there (probably) is none, and has never been. And yet, for reasons difficult to understand, for a long time the humanities looked down on life writing. Decreed by Barthes in 1968, for two or even three decades "the death of the author" continued to be an almost universal proclamation. Writing biographies seemed a menial task compared to developing sophisticated text exegeses or theoretical and methodological speculations, which, once announced to the world, were hardly taken up. But let us leave aside the humanists with their eternal troubles and dilemmas. Let us save biography as a form of grasping and understanding life – including one's own life, as "everybody's autobiography", according to Gertrude Stein. But if it wants more than just popularity with readers, life writing should not stick to its old ways. Today, biographers face the obligation to develop new forms of biographical discourse. Full rights must be granted to fragmentary biographies, focused on one topic, in fundamental opposition to holistic approaches that span birth and death. To biographies selecting one role played by the protagonist over the years, or a single event, around which all other events are centred. To acoustic biographies or – this could be done – biographies in which the privileged way of settling into existence would be the eye and the act of looking, as was the case in Cézanne's life. To parallel biographies, tangled together or perhaps multiply tied, which embrace the evident truth that every "I" establishes itself in relation to some "you" and some "him" or "her". What seems most important in this new biography writing, however, is to cross the boundaries of individual life as soon as possible. Tense anticipation: are we going to see an electric arc in the gap between two lives, between being (of one) and being (of another), an arc that will connect them, establishing a continuity of existence. Between the one who died and the newly born. And hence Schulz, hence his biography.

Katarzyna Warska

Childhood in a Writer's Biography: The Case of Bruno Schulz

The author considers childhood as an element of a writer's biography, connected with the rest of his or her life in a complicated way. Under this approach, recounting the story

of the writer's childhood is the biographer's duty, which he or she – striving to show the 'truth' – imposes on him- or herself, but does not necessarily fulfil. Biographers omit or reduce childhood for cultural reasons, based on the adopted convention, because of their own convictions, or simply due to the lack of sources. The author challenges all these reasons, arguing for the importance of childhood as a phase of human life.

Aleksandra Skrzypczyk

Towards an Acoustic Biography of Bruno Schulz: Auditory Experiences

The article analyzes the potential sonic experiences of Bruno Schulz. The numerous references to music in his prose inspire questions about Schulz's attitude towards music. Based on the testimonies of his family and friends, it is impossible to determine Schulz's opinion on the art of sounds, or whether he was musical and what kind of music he listened to. The 'acoustic biography' presented here becomes a metaphor for Schulz's probable auditory experiences. Arranged in the chronological order, it respects the principles of probability, and is based on the historical and cultural context of 19th- and 20th-century Poland.

Tymoteusz Skiba

Witold Gombrowicz and Bruno Schulz. Parallel Biographies

This article gives an account of the overlapping biographies of Witold Gombrowicz and Bruno Schulz. It frames the events which brought the two writers together with a discussion of their literary debuts in 1933, which preceded their first meeting, and the post-war memories of Gombrowicz, who kept reminiscing about his "deceased friend". The author describes the meetings and conversations between Schulz and Gombrowicz that took place at the latter's apartment or in Zofia Nałkowska's salon, their joint undertakings, such as the publication of open letters in *Studio* magazine, and their battle with literary critics, whose spiteful comments and attacks were aimed at what they called "young literature". The article presents testimonies of Gombrowicz and Schulz's mutual inspirations and interpretations, and discusses texts and events which echo their vigorous correspondence, mostly lost during the Second World War. This mosaic of dispersed facts and memories depicts a great friendship between two artists, who approached each other with curiosity and respect, but also with their typical penchant for self-irony. The idea of parallel biographies was born during the author's work on the research project *Calendar of the Life, Work, and Reception of Bruno Schulz*.

Robert Dion, Frédéric Regard

The Death – and Lives – of the Author

Writers' biographies (written about writers by writers) constitute a genre with very long historical roots, which has flourished in the last twenty-five or thirty years. This is undoubtedly linked to the lifting of the post-structuralist ban concerning the author as a person, so that it became possible, at least in France, to legitimize biographical writing again. We date this revival to the mid-1980s, when Duras, Robbe-Grillet and Sollers all published (auto)biographical texts, whose status is certainly problematic, but nonetheless worthy of careful attention. Immersed in Romantic anthropology, in various

transpositions and numerous genre nostalgias, this general ambiguity appears as the key characteristic of biographical productions of the 1980s. What we have here is a kind of a spectacle, in which the figure of the author re-enters the stage. At the same time, it is a “biographical illusion” (Bourdieu). Many contemporary biographers know that the ‘truth’ about the other can only be grasped through a play on forms (or on the memory of forms), if not, to evoke Lacan, in “a line of fiction”.

Christian Klein

Biography as a Concept of Thought. On the Premises of Biographical Research and Narrative

Beginning with a discussion of the peculiarities of biographical work, this article systematizes the field of Biography Studies by distinguishing several approaches, and then focuses on biographies as narratives. Although textual and other biographical narratives are unmistakably mediated constructions, the contents presented are often received as ‘truth’. Which textual strategies do biographies use to evoke this mode of reception, and how do they try to realize it? Finally, the article addresses the unique position of the biography between text and life, as well as their complex interactions.

Marcin Romanowski

An Unintended *Silva Rerum*. Anna Kaszuba-Dębska’s Book *Bruno. Epoka genialna*

The article offers a critical discussion of Anna Kaszuba-Dębska’s book *Bruno. Epoka genialna* [Bruno. The Age of Genius]. The reviewer argues that the main feature of Kaszuba Dębska narrative is its heterogeneity; it manifests itself through the renouncement of the authorial voice, which it replaced by a dense tissue of quotations, as well as through the extensive discussion of cultural contexts and the lack of a consistently outlined dominant theme organizing the course of the protagonist’s life. For this reason, the reviewer regards Kaszuba-Dębska’s publication as a text reminiscent of a *silva rerum* (cf. commonplace book), whose heterogeneity, however, seems to stem from the author’s lack of control over her material, rather than from an attempt to cross the borders of the biographical genre.

Agata Tuszyńska

In the Shadow

This biographical essay presents the post-war history of the friendly relationship between Józefina Szelińska, Schulz’s fiancée, and Jerzy Ficowski, his first biographer and champion of his work. This reconstruction is based on an analysis of their correspondence. Seventy-nine letters and postcards from Józefina Szelińska to Jerzy Ficowski have survived, dating from 1948 to 1990; they are either handwritten, in convoluted, hard-to-read writing, or typed. There are over a dozen postcards; Christmas cards outnumber Easter cards, and there are a few picture postcards from the sea and one from Tleń in the Tuchola Forest. The major part of the collection is letters written on both sides of A4 sheets, which makes them even more difficult to read. Sometimes, Szelińska kindly used a typewriter, neatly and sparingly, so as not to waste space or lose her thread – as befits a Polish teacher. Few errors, few deletions. According to the official and only version of events, Ficowski’s letters to her were lost. Thus, we only know a part of their epistolary relationship: her

letters kept by Ficowski. If we call them the obverse, then the reverse is unknown, absent in this arrangement of planets. “Please keep my person in deep shadow at all times”, Szelińska writes in the autumn of 1973, and this request often recurs in their correspondence. This request – or perhaps a command – is iterated in her conversation-in-letters with Jerzy Ficowski, which lasted for almost half a century. Schulz’s biographer was a witness and midwife to her memory, as well as a witness of her struggle with herself, with her old love and her own to be-or-not-to be on the stage of the past.

Piotr Millati

We’ve Got the Messiah!

The text refers to the question of affinities between the prose of Bruno Schulz and Olga Tokarczuk. Its narrative axis is the risky and provocative idea that Tokarczuk’s novel *The Books of Jacob* is, in its deepest essence, a literary realisation of Schulz’s unwritten or lost *Messiah*.

Zbigniew Maszewski

Father and Schulz: On a Drawing from the Cover of The Catalogue of Stanisław Weingarten’s Library

The text traces imaginary patterns of correspondences between Bruno Schulz’s fictions and the story of the antiquarian bookstore Słowo (“The Word”), as remembered by the son of its founder and owner, an admirer and collector of Schulz’s graphic works, Henryk Maszewski. From that perspective, Maszewski’s chance acquisition (in the 1950s) of *The Catalogue of Stanisław Weingarten’s Library*, illustrated by Bruno Schulz, gains an aura of an unquestionable “missionary” privilege. Relevant correspondence between Henryk Maszewski and Jerzy Ficowski is fragmentarily quoted. The last section of the text offers an introduction to possible interpretations of Schulz’s drawing from the front cover of Weingarten’s *Catalogue*. Part of the mythology of the bookstore, which operated in Łódź in the years 1945–1989, the barrel bearing Schulz’s initials on which the figure of a “dreamer-wanderer” stands astride, symbolizes a means of escape from the mental enslavement and boredom of the communist times. It may still provide means of escape from the falsehood of xenophobic and nationalistic propaganda of our times. Occasioned by the guiding theme of the 2019 Conference in Gdańsk: *Schulz-beyond-Drohobych*, the text is the author’s venture beyond the personal memory to meet the expectations of the conference organizers and participants.

Debora Vogel

Bruno Schulz

Adam Stepnowski’s translation of Debora Vogel’s critical text on Bruno Schulz, originally published in Yiddish in the journal *Tsushteyer* 1930, issue 2 (June), pp. 57–58.

Adam Stepnowski

Debora Vogel in a Galician Yiddishland: The Tsushteyer Journal

The paper sums up the history and analysis of *Tsushteyer* [Contribution] literary journal, published between 1929 and 1931 in Lviv. The goal of the group under the same name (comprising such writers as Debora Vogel, Rachela Auerbach, Ber Shnaper, Melekh

Ravitsh and Mendl Neugröschl) was to create a strong Yiddish-speaking cultural centre in Galicia. One of their projects was establishing and publishing a literary journal. Three issues of *Tsushteyer* contained prose, poetry, essays and art reproductions. The paper describes the characteristics of the contents, emphasises the role of Debora Vogel in the editorial office and outlines the unique features of *Tsushteyer* in comparison with other Yiddish literary journals.

From the Editors. *Tsushteyer* Programme Articles

Examples of three programme articles published in the consecutive issues of *Tsushteyer*: 1929, issue 1; 1930, issue 2; 1931, issue 3.

Piotr Szalsza

Tracing Debora Vogel in Vienna and Lviv

A report on research conducted in Vienna and Lviv archives to locate information on Debora Vogel's family and her young years: her exile in Vienna in 1914–1918, her education at the Realgymnasium at Albertgasse 38 (one of Vienna's best and most modern educational institutions), and her studies at the John Casimir University (Pol. Uniwersytet Jana Kazimierza) in Lviv in 1919–1924. The documents and facts presented in the article contribute to a reconstruction of the historical and cultural context in which the future writer's mind was formed. Records such as school registers and Vogel's student book also give an insight into the process of crystallization of her specific interests, which were later developed in her literary and critical work. Considering her tragic fate, in the case of Deborah Vogel, every new finding is particularly significant.

Biblioteka „Schulz/Forum”

Pod patronatem czasopisma wydawane są książki schulzologiczne zarówno polskich, jak i zagranicznych autorów. Ostatnio ukazały się:

Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych lat 1920–1939, redakcja Piotr Sitkiewicz, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021.

Od pierwszej wzmianki prasowej we lwowskiej „Chwili” aż po nekrolog opublikowany w konspiracyjnym miesięczniku „Sztuka i Naród” – antologia tekstów krytycznych i publicystycznych ukazuje, jak współcześni postrzegali dzieło literackie i plastyczne Brunona Schulza, a także jego samego.

Podstawą zakwalifikowania tekstu do niniejszej antologii było występowanie w nim nazwiska Schulza w jakimkolwiek kontekście – krytycznym lub biograficznym. Dlatego rozbudowane recenzje i szkice krytyczne sąsiadują tu z krótkimi wzmiankami prasowymi o charakterze stricte informacyjnym.

Katarzyna Warska, *Schulz w kanonie. Recepcja szkolna w latach 1945–2018*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2021.

Jeśli to prawda, że recepcja szkolna stanowi margines marginesu, szary koniec historii literatury, to jest to margines nader szeroki, a historia wciąż pozostaje nienapisana. By objąć ten obszar, literaturoznawczyni musi wejść – trochę po omacku i na własne ryzyko – na pole historii, nauk społecznych i politycznych oraz dydaktyki. A nie bardzo jest się na kim wzorować. Zaledwie paru polskich autorów doczekało się monografii recepcji szkolnej. „Schulz w kanonie” jest zatem próbą nakreślenia własnej teorii badań nad recepcją i wcielenia jej w życie. Choć Katarzyna Warska skupia się na recepcji Schulza, nieuchronnie pisze historię polskiej powojennej polonistyki szkolnej i dalej: kreśli obraz byłej i obecnej rzeczywistości szkolnej i pozaszkolnej – społecznej i kulturalnej.

Ilustracja na pierwszej stronie: *Józef z ojcem Jakubem*, tusz, ok. 1936, rysunek zaginiony

Ilustracja na okładce: *Porwany przez wiatr* – szkic autora do opowiadania *Emeryt*, ołówek, 14×14 cm, przed 1937, Muzeum Literatury w Warszawie

Ilustracja na stronie 120: *Autoportret*, ołówek, 15,7×19,7 cm, Muzeum Literatury w Warszawie

Przekład na stronach 99–110: Robert Dion, Frédéric Regard, *Śmierć autora i jego żywoty* pochodzi z wydania *Les nouvelles écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, dir. Robert Dion, Frédéric Regard, ENS Éditions, Lyon 2013.

© 2013 Robert Dion, Frederic Regard

Przekład na stronach 111–119: Christian Klein, *Biografia jako figura myśli – założenia badań i narracji biograficznych* pochodzi z wydania *The Biographical Turn: Lives in History*, ed. Binne de Haan, Jonne Harmsma and Hans Renders, Routledge, New York 2017.

© 2017 Routledge, 711 Third Avenue, New York, NY 10017. Reproduced by permission of Taylor & Francis Group

Schulz/Forum 16

Gdańsk 2020

Wydawca: Fundacja Terytoria Książki

ISSN: 2300-5823

Dofinansowanie z dotacji Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego na podstawową działalność naukową, zadanie badawcze nr 530-F000-D483-14

Projekt realizowany i finansowany w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki 0446/NPRH4/H1a/83/2015



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

